SL 1590/162

DICȚIONAR ANALITIC DE OPERE LITERARE ROMÂNEȘTI

Coordonator: Ion Pop

3

CASA CĂRȚII DE ȘTIINȚĂ

M..P

Scanned with OKEN Scanner

Coperta: Mircea Baciu

© Toate drepturile asupra acestei ediţii sunt rezervate Editurii Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale
Dicţionar analitic de opere literare româneşti / coord.: Ion Pop. – Cluj-Napoca:
Casa Cărţii de Ştiinţă, 2000
vol. 3 ; 17x24 cm.
ISBN 973-686-111-2
Vol. 3. – 2001 – 464 p. – ISBN 973-686-151-1

I. Pop, Ion (coord.)

821.135.1.09

Director: Mircea Trifu
Fondator: dr. T.A. Codreanu
Redactor: Irina Petraş
Tehnoredactare computerizată: Luciana Lupşa

Tiparul executat la Casa Cărţii de Ştiinţă
400129 Cluj-Napoca; B-dul Eroilor nr. 6-8
Tel/fax: 0264-431920
www.casacartii.ro; e-mail: editura@casacartii.ro

Scanned with OKEN Scanner

DICȚIONAR ANALITIC

DE

OPERE LITERARE ROMÂNEȘTI

M-P

Coordonare și revizie științifică:
Ion Pop

Scanned with OKEN Scanner

Autori:

Georgeta Antonescu (G. A.)
Leon Baconsky (L. B.)
Ştefan Borbély (Şt. B.)
Ioana Bot (I. B.)
Nicolae Bot (N. B.)
Corin Braga (C. B.)
Cornel Căpuşan (C. C.)
Sanda Cordoş (S. C.)
Doina Curticăpeanu (D. C.)
Sergiu Pavel Dan (S. P. D.)
Vasile Fanache (V. F.)
Sara Iercoşan (S. I.)
Laura Lazăr–Zăvăleanu (L. L. Z.)
Mircea Muthu (M. M.)
Laura Pavel (L. Pv.)
Gheorghe Perian (Gh. P.)
† Ioana Em. Petrescu (I. Em. P.)
† Liviu Petrescu(L. P.)
Horea Poenar (H. P.)
Dumitru Pop (D. P.)
Ion Pop (I. P.)
Nora Rebreanu Sava (N. R. S.)
Cornel Robu (C. R.)
Lionel Decebal Roşca (L. D. R.)
Octavian Şchiau (O. Ş.)
Ion Şeuleanu (I. Ş.)
Călin Teutişan (C. T.)
Silvia Tomuş (S. T.)
Mihaela Ursa (M. U.)
Ion Vartic (I. V.)
Vasile Voia (V. V.)

Scanned with OKEN Scanner

CUVÂNT ÎNAINTE

Continuăm *Dicţionarul analitic de opere literare româneşti* cu prospectarea, în acest al treilea volum, a secvenţei decupate de hazardul alfabetului între literele M şi P.

Criteriile de selecţie au rămas, cum se va observa desigur, cele fixate iniţial. Am optat încă o dată pentru opere de valoare estetică verificată în timp, fără a le uita pe unele dintre acelea care au marcat repere de o anumită importanţă în evoluţia istorică a literaturii noastre. N-au fost trecute cu vederea, iarăşi, nici scrieri din imediata noastră apropiere, înregistrate cu convingerea că merită a fi propuse de pe-acum unei atenţii aparte; e riscul pe care ni-l asumăm din nou, cu gândul că aparenta grabă poate face dreptate, cu un ceas mai devreme, valorilor autentice. Omisiunile, inevitabile, vor fi corectate, pe cât posibil, într-o *Addenda* a ultimului volum al Dicţionarului; de unele suntem deja conştienţi, şi ediţia a doua a primului volum a şi recuperat câteva titluri care trebuiau să se aşeze de la început pe acea porţiune de raft a Bibliotecii noastre. Am ţinut seama, făcând aceste completări, de sugestiile criticii specializate şi vom primi în continuare cu atenţie şi recunoştinţă orice semnalare a vreunei absenţe nemotivate din fişierul ei. Vor fi reţinute acolo, dacă vom considera că merită a fi scoase în relief, şi titluri noi, apărute pe parcursul publicării lucrării noastre.

Structura articolelor este, de asemenea, cea propusă la inaugurarea Dicţionarului - şi ea încearcă să îmbine latura strict informativă cu analiza literară, astfel încât cititorilor de diverse categorii să li se deschidă o cale de acces cât mai rapidă spre opera de care se interesează. Speranţa celor care le-au redactat este de a fi reuşit să se apropie cât mai mult de straturile de adâncime ale textelor supuse analizei, dintr-o perspectivă definitorie pentru sensibilitatea şi conştiinţa critică a contemporaneităţii. Este şi cea pe care o vom deschide către partea de alfabet literar românesc ce ne mai rămâne de descifrat.

Cluj-Napoca, februarie 2001

ION POP

Scanned with OKEN Scanner

M - P

Scanned with OKEN Scanner

M

MAGNOLII ŞI FUM — Poezii de Vasile Nicolescu. Volumul a apărut în anul 1986, în colecţia „Biblioteca pentru toţi" a Editurii Minerva, Bucureşti, cu o prefaţă de Eugen Simion. Cuprinde şi o notă bio-bibliografică şi, în final, un indice alfabetic al poeziilor, după titlu. Reuneşte un mare număr de poeme din întreaga creaţie a poetului de până la această dată (cartea are 373 de pagini) începând cu cel mai recent ciclu, *Semnătura fulgerului* (1983). Sumarul înregistrează apoi, în ordinea cronologică a publicării volumelor, o selecţie din cartea de debut, *Liturghii negre* (1946), urmată de poeme alese din *Enescu, suită lirică* (1959), *Poeme* (1963), *Parabola focului* (1967), *Clopotul nins* (1971), *Secţiunea de aur* (1973), *Transfigurare* (1976), *Lumea diafană* (1977), *Întâlnire în oglindă* (1978), *Salonul olandez* (1979), *Corabia de sunete* (antologie, cu un ciclu de inedite, 1981), *O grădină pentru Orfeu* (1982). Li se adaugă un grupaj de versuri inedite, sub titlul *Fugato*.

Începuturile scrisului lui **V. N.**, aşa cum îl ilustrează versurile alese din *Liturghii negre*, sunt uşor de situat în zona bacovianismului cultivat de o parte din „generaţia războiului", cu sublinieri ale atmosferei „bolnave" şi sumbre, simplificată de clişee definitorii pentru retorica în tonuri nevrotice şi macabre a „decadentismului" adus, oarecum, la zi prin accente protestatare. Schimbându-se culoarea viziunii, gustul pentru înscenare şi gesticulaţia retorică se păstrează în ciclul *Enescu, suită lirică*, construit conform conceptului clasicizant de poezie, cu poeme centrate pe o „idee" sau o temă oferită de creaţia compozitorului *(Oedip, Rapsodiile)* şi o imagistică în genere convenţională („Amforă suind la cer / Arta veşnic pare" etc.). Reflecţii pe teme generale organizează ideatic o mare parte dintre poeziile volumelor imediat următoare *(Poeme, Parabola focului)*, ezitante şi în modul de punere în ecuaţie a elementelor imaginii, între clişeele poetizante moştenite („năvoadele rupte-ale viselor", „răstigniţi pe crucea neantului, pe stânca abisului", „copoii destinului" etc. – în *Parabola focului*), îmbrăcând pure abstracţiuni, şi metaforele îndrăzneţe, mai subliniat „moderniste", cu sprijin într-o experienţă de cunoscător al artelor plastice. Substanţa livrescă a poeziei e tot mai evidentă pe parcurs, ca şi procesul de rafinare a sugestiei picturale (v. ciclul *Nopţile Albionului*, cu impresii de călătorie din Anglia, în volumul *Secţiunea de aur* – 1973) şi muzicale. Poezia capătă accente mai personale în zona viziunilor eterate şi aburoase, dominante în *Lumea diafană* (1977) şi *Întâlnire în oglindă* (1978); în acesta din urmă, o „ars poetica" din ciclul *Tablouri dintr-o expoziţie* („impresii" plastice, apropiate de formula *haiku*-ului) sună definitoriu: „Poezia – amprentă a sufletului uşor voalată", formulă deplin adecvată momentului de maturitate a scrisului lui **V. N.**, pe care ultimele volume îl ilustrează. Remarcabil este aici şi ciclul *Quasi una fantasia*, cu deschideri spre imaginarul grotesc al unor Bosch şi Brueghel. Cartea cea mai valoroasă a poetului este însă, fără îndoială, *Salonul olandez* (1981), unde sunt reconstituite foarte expresiv universuri plastice bine individualizate, de la Pieter de Hooch, Cuyp, Hyeronimus Bosch şi J. H. Steen, la Vermeer, Rembrandt şi Van Gogh. S-a văzut aici, pe drept cuvânt, „o lectură lirică, o confruntare a emoţiei cu un univers imaginar, deja fixat, corporalizat" (E. Simion). Tocmai această „corporalizare" obligă – cu consecinţe benefice pentru sugestia poetică – la o mai mare deschidere spre lumea obiectelor reprezentate în diverse tablouri, conferind un plus de concreteţe materiei, de dinamică „scenelor" comentate liric. Ochiul exersat al criticului de artă care-l dubla pe poet se simte peste tot, iar confesiunea personală mediată de imaginea plastică primeşte, paradoxal, o notă de autenticitate mai puternică decât în versurile reflexive din alte volume ce porneau mai curând de la teme generale, abstracte (chiar dacă, cum observă Eugen Simion, „poezia care vorbeşte despre lumea formelor plastice nu se adresează direct privirii (ci) este o poezie de stări şi de impresii intelectualizate"). O revenire a „lumii diafane" se poate constata în imaginarul evanescent frecvent în ciclul de inedite *Tăcerea şi*

Scanned with OKEN Scanner

foşnetul din culegerea antologică *Corabia de sunete* (1981), alături de versuri „patriotice" lipsite de relief. Poeziile din ultimele volume publicate de **V. N.** – *O grădină pentru Orfeu*, *Semnătura fulgerului*, ciclul *Fugato* (care va sta la baza cărţii omonime din 1987) sunt compozite sub raport tematic şi stilistic: imnuri tradiţionale închinate patriei, confesiuni cu accente elegiace, pretexte de substanţă livrescă, notaţii în genul *haiku*-ului, „capricii" groteşti, prelucrări „manieriste" ale impresiei etc. Trăsăturile cele mai caracteristice pentru scrisul lui **N.**, valabile şi pentru această culegere de poeme, au fost numite în „preferinţa pentru delicat, suav şi diafan", „un neoromantism clasicizant (...) în expresie barocă", „impresionism pictural" (D. Micu) şi concettism manierist (Nicolae Manolescu), cu sublinierea sensibilităţii estetizante şi a substanţei livreşti a multor versuri .

EDIŢII: *Magnolii şi fum*, Prefaţă de Eugen Simion, Bucureşti, 1986.

REFERINŢE CRITICE: N. Manolescu, în „România literară", nr. 21, 1981; E. Simion, *Scriitori români de azi*, III, 1984; Lucian Alexiu, în „Orizont", nr. 12, 1986; Mircea Ivănescu, în „Transilvania", nr. 7, 1986; Roxana Sorescu, în „România literară", nr.20, 1986; D. Micu, în „România literară", nr. 11, 1987.

I. P.

MAI AM UN SINGUR DOR — Poezie lirică de Mihai Eminescu. „Elegia testamentară" a lui **E.**, cum o denumise Perpessicius, a fost publicată pentru întâia oară în ediţia Maiorescu din 1883, împreună cu cele trei variante – *De-oi adormi curând*, *Iar când voi fi pământ* şi *Nu voi mormânt bogat*. Se ştie că la 1878 poetul şi-a transcris poemul, în prima versiune, pe fila a 4-a a Manuscrisului 2279. În principal există aceste patru variante sau patru tipare, dintre care *Mai am un singur dor* reprezintă, cu cuvintele lui Perpessicius, „floarea din urmă a atâtor seve distilate", „floarea de aloes", varianta definitivă al cărei merit stă, după Mihail Dragomirescu, „în faptul că numai ea prezintă o creştere, o culminare şi o calmare a sentimentului". Se poate vorbi în total de „peste 40 de întrupări ale poemului care nu sunt în realitate, altceva decât variaţiunile melodice ale unuia şi aceluiaşi cântec: *Mai am un singur dor*" (Perpessicius), forme intermediare, deci, sau etape în drumul poemului spre desăvârşire. Geneza operei (anii 1877–1883) coincide cu perioada bucureşteană de privaţiuni şi suferinţe din viaţa poetului, care şi-a pus amprenta asupra tonului elegiac al poeziei. O dimensiune fundamentală a poeziei (nu singura în creaţia eminesciană) este voinţa de extincţie, dorul stingerii finale în mijlocul naturii, trăit cu intensitate de un contemplativ. Obosit, poetul are sentimentul thanatic al trecerii pragului celor două lumi, în liniştea serii, şi voluptatea întoarcerii în natura izbăvitoare. Poema conciliază imaginea morţii cu senzaţia de însingurare a eului liric în mijlocul naturii într-un echilibru perfect. Moartea este închipuită ca o retragere într-un somn adânc şi lin, ca o detaşare senină a fiinţei sustrase mecanicii existenţiale, dar care îşi asumă în schimb starea schopenhaueriană de contemplativitate a ritmurilor eterne ale firii. În opera eminesciană somnul este, în general, cum remarcase demult G. Călinescu, un chietiv al suferinţei, o abstragere din lumea fenomenală. În poem, însă, este vorba despre somnul veşnic ca echivalent al morţii. Poetul vrea să intre în somnia eternă în modul cel mai simplu şi direct, fără fast şi pompă, într-o tăcere şi singurătate absolute, dar în comuniune cu cosmosul. Este ceea ce Ioana Em. Petrescu numea „visul reintegrării cosmice". În loc de sicriu, poetul preferă „un pat/ Din tinere ramuri", sugerând ideea mai degrabă a dorului de odihnă în natură; în locul bocetului, glasul „frunzişului veşted", zgomotul izvoarelor, sunetul tălăngii; în locul lacrimilor, frunzele de tei ce-şi „scutură creanga". Prin moarte, fiinţa se eternizează în ordinea contopirii panteiste cu marele tot. Există în poem mai întâi o primă direcţie ascensională a elementelor cosmosului (marea, cerul, luna, luceferii), mai apoi una descendentă (din nou marea şi, în fine, pământul) configurând laolaltă viziunea integratoare a unui cosmos asumat de fiinţa umană ca prezenţă eternă, în contrast cu perisabilitatea ei, şi care străjuieşte şi contopirea poetului prin moarte. În unitate cu cosmosul, elementele naturii terestre propriu–zise, aceleaşi, omniprezente în universul poetic eminescian (codrul, ramurile, frunzişul veşted, izvoarele, teiul, cetinile), formează împreună un spaţiu ideal, care dobândeşte atributul infinitului. Acest spaţiu ideal trebuie să-l înţelegem ca spaţiu imaginar al dispersiunii poetului, al ştergerii fiinţei individuale şi al topirii în magma plasmatică a cosmosului. „Poezia versifică extincţia lui

Scanned with OKEN Scanner

Euthanasius", afirmase fără echivoc G. Călinescu, fiind vorba aici de un panteism ascetic, pe care același Călinescu îl opunea „socialismului zoologic din Moriția" („În vreme ce ciobanul își pregătește ca mumiile modul de petrecere terestră a veșniciei, neputându-și închipui nimicul, **E.** aspiră, așa cum a făcut în toată opera lui cu accente budiste, la neant"). De aceea, mormântul poetului poate să fie oriunde în natură. Regnul în care pătrunde poetul, regatul misterios dar și inefabil al morții, este atenuat ca dispariție thanatică atâta vreme cât el își vede posteritatea proiectată în perspectiva unei eternități surâzătoare (ultima grupă de strofe). Starea de spirit a eului liric este determinată de semantica polivalentă a dorului și de sentimentul morții înțeleasă ca o contopire mioritică cu marele ansamblu, o pierdere a ființei individuale în ființa colectivă. Edgar Papu, explicând valențele cuvântului dor la **E.**, le-a asociat cu termenii de *dulce* și *dureros*. Pe de o parte, dorul ca „funcțiune constantă", „dătătoare de echilibru" transformă „într-o stare suportabilă o criză acută", înlătură o „vehemență destructivă în simțire" și, în ordinea aceasta, *dorul* este dulce; pe de altă parte, „prin faptul că nu atinge totuși o împlinire propriu–zisă, împlinire către care încă aspiră și tânjește, el mai este și *dureros*". Dorul, afirmă tot Edgar Papu, „temperează sentimentul dramatic al dorinței de a muri", instituie adică, în poemul în discuție, o atmosferă de conciliere și seninătate, atenuează însăși ideea morții prezentă din primele versuri. O semnificație specială pare să dețină conotația cuvântului „mare". Lucian Blaga sesizase că în opera eminesciană alternanța deal și vale este simbolizată prin imaginea mării și a apei. Metafora mării la **E.** nu semnifică infinitul, ci unduirea, fiind „un simbol al unui melancolic sentiment al destinului". În ordinea aceasta, elegia eminesciană este dominată de o concepție mioritică (moartea ca o continuare a vieții în mijlocul naturii familiare). Garabet Ibrăileanu a afirmat că „*Mai am un singur dor* este *Moriția* lui Eminescu", iar G. Călinescu a extins paralela. În piesa tragică *Timon din Atena*, Shakespeare oferă o imagine sintetică a naturii prin același termen: „...lucrul cel mai tulburător și, totodată, cel mai semnificativ în poezia lui Timon este marea", spunea F. E. Holliday, „poezia perioadei finale a lui Shakespeare este nepieritor asociată cu marea" (apud L. Levițchi, în Shakespeare, *Opere complete*, vol. 7, Editura Univers, București, 1988, p. 93). Imaginea mării și a mormântului revine laitmotivic, ca la **E.**, obsesiv. Timon spune într-un soliloc: „– Gătește-ți, dar, mormântul, Timon. Dormi/ Pe țărmul unde spuma dalbă-a mării/ Spre lespede se va-mbia mereu!" În altă parte aflăm că „Timon și-a durat culcușul veșnic/ Pe-un țărm scăldat de apele sărate". De-a lungul timpului, poemei eminesciene i s-au descoperit nu o dată izvoare străine, când în realitate nu era vorba decât de eventuale analogii sau de simple afinități care însă nu au o determinare cauzală și nu cad sub incidența influențelor. De la Properțiu și clasicismul antic, referințele converg înspre poezia sepulcrală preromantică (Gray, Hervey, Young, Foscolo etc.) și înspre registrele tematice atât de varitate ale morții romantice. Au fost invocați, în sensul acesta, Byron cu *Euthanasia* și mai ales Alfred de Vigny, autorul poemului *Moise,* cu care elegia eminesciană se înrudește într-adevăr, ca aspirație spre somnul eliberator al morții. Numai că, reluând observația lui Tudor Vianu, Moise a atins, obosit, limita unei vieți mesianice, adică el, omul superior, se află în ipostaza sa activă, pe când ființa umană în ipostaza eminesciană este stăpânită de iremediabila tristețe a unui *homo contemplativus*. Și, desigur, analogiile de acest gen s-ar putea multiplica. Unicitatea poemei eminesciene și superioritatea ei sunt neîndoielnice. Nicăieri nu întâlnim, ca la poetul nostru, o viziune sintetică, integratoare, și nici expresia atât de concentrată. Poemul lui Vigny este epic, cel eminescian, ca elegie, eminamente liric; primul are în centru concretețea biblică a unui personaj mitic, în celălalt eul liric eminescian devine o sinteză a umanului. Există, bineînțeles, invariantul comun al somnului pământului ca echivalent al morții, dar atât. Poemul se compune din trei strofe, fiecare grupă la rândul ei divizându-se în trei catrene „mixte" și „monomorfe". Impresionantă este atât dispoziția rimelor (Ibrăileanu a vorbit de rime surprinzătoare: dor/ mor, serii/ mării etc.), cât și mai ales alternarea ritmurilor: cum s-a mai spus, versurile care exprimă starea sufletească a poetului au un ritm iambic („Mai *am* un *sin*-gur *dor*"), iar versurile care compun cadrul natural au un ritm amfibrahic („Îi li-niș-tea-se-rii"): silaba accentuată este urmată de două silabe

Scanned with OKEN Scanner

neaccentuate. Comentatorii operei eminesciene au remarcat nu o dată muzicalitatea poemei, fiind în general considerată „una din cele mai muzicale" opere eminesciene, de un „neobosit curs melodic", „a cărei tehnică ni se pare că ține întru totul de canoanele artei melodice" (Perpessicius). La armonia perfectă a operei concură și utilizarea preponderentă a conjunctivului ca o potențare a voinței integratoare a ființei ce-și caută repaosul, ca de altminteri și lirismul dens, înfiorat, rezultat din supralicitarea pronumelui personal de persoana I.

EDIȚII: *Poesii*, ediția Maiorescu, București, 1883; *Opere*, ediția Perpessicius, București, vol. I, 1939 și vol. II, 1944; *Opere alese*, I, 1964.

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, 1935 (ed. a II-a, 1970); Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu. Elemente structurale*, 1971; Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, 1978; Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, 1930 (ed. a II-a, 1974).

V. V.

MAICA DOMNULUI DE LA MARE — Roman de Emanoil Bucuța, imprimat mai întâi sub formă de foileton în revista „Gândirea" din 1928 (nr. 11 și 12) și 1929 (nr. 1–2, 6–7, 8–10). A fost publicat în volum în 1930, în colecția „Gândirea" a editurii „Cartea Românească".

Tripticul romanesc alcătuit din *Fuga lui Șefki* (1927), *Maica Domnului de la Mare* (1930) și *Capra neagră* (1938) circumscrie, la modul descrierii ceremoniale, comunități umane închise, viețuind agonic într-o atmosferă de obicei crepusculară. Cultivând o proză poematică pe linia lui Mateiu Caragiale, autorul însumează situații limită, proiectate pe largi panouri de un pitoresc etnografic, unde recunoaștem inserții provenite din narativa orientală, saturată de culoare și arabesc lingvistic. Astfel, localizată în Balcicul aflat sub administrație românească, trama din *Maica Domnului de la Mare* rescrie conflictul, clasic, dintre chemarea vieții și fatalitatea unui destin ce le împiedică pe Bălașa și Smaranda Filipescu – reprezentante ale unei familii de aristocrați, condamnată la dispariție – „să se dea iubirii și să fie întregi". Totul se consumă între cadrele unei sărbători cu iz sacru, pe terasa suspendată deasupra mării. Narațiunea ia turnura tragediei clasice: dacă Bălașa se salvează ori, mai exact, se purifică prin plecarea prietenului său în Orient, Smaranda renunță la dragostea grecului Lascaride, nu înainte de a înlesni fuga lui Sabin cu bulgăroaica Zorca. Conștientă de faptul că rangul familiar o leagă de trecutul impregnat de imaginarul de sursă bizantină, Smaranda, mascată în Maica Domnului, se va sinucide, urmată fiind de Lascaride. Tema morții, insinuată de la început, își asociază legenda despre călărețul trac sau „călărețul roșu", pe care „Jrecek l-a mai văzut acum douăzeci de ani într-un basorelief al cetății". Iată-i imaginea fastuoasă și funebră: „Una din copitele fără sunet ale calului lui a scos două scântei albastre dintr-o piatră. Alergă învelit în manta, fără să atingă pământul, în port trac sau bizantin, cu cămașă de zale pe dedesubt". Discuțiile teosofice despre Schuré sau Merejkovski, referiri la genocidul armenilor (Mesrob) ori schițarea unei tipologii a romanului autohton conferă narațiunii o prețiozitate astăzi desuetă, salvată însă de poezia vechimii. Imaginea minaretului este afină cu cetatea Vidinului din *Fuga lui Șefki*: „Minaretul se desfăcea din toate alb și plutitor. Era singurul personagiu, cu turbanul de piatră al balconașului de rugăciune, care stătea drept, în calea întunericului. Se uitau la el sau la basmele de o mie și una de nopți ale fumului de țigare?" Relatări despre călătorii exotice amintesc „hagialîcurile" mateine: „...Am poposit la Port Said pe pridvorul dintre trei lumi; am plutit încet prin fierbințeala nemișcată a Mării Roșii; m-am apărat la Aden de arabii în straie pestrițe năvăliți cu pene de vânzare pe punte și am aruncat câte o portocală prichindeilor din apă... etc". Deficitul de epic e suplinit de portretistica turnată în „chenarul bizantin" sau de spunerea ceremonioasă: „Vreți vișine, ținute în spirt, zeamă amăruie de migdale, smochine elinești , turtă cu miere, pistil nou de caise sau fiertura asta din insule tăiată cu cuțitul, cu rânduri de fistic în ea și un nume de barbar, oaspeți iubiți de la Miazănoapte?". Bălașa „ținea sprâncenele în sus și avea mersul hieratic al dansatoarelor de smalț din profil, de pe pereții mormintelor egiptene", în vreme ce bulgarul purta „o îmbrăcăminte grea de Pomac balcanic și ieșea din noapte ca un haiduc fără milă al trecutului". Plastica încărcată a frazei îl determina pe Vianu să asocieze scrisul lui **B.** cu arta descriptivă a lui Macedonski, astfel că – observa și Pompiliu Constantinescu – „în opoziție cu romanul realist și social, această categorie de roman

Scanned with OKEN Scanner

înlocuieşte un incontestabil deficit de viaţă cu o subtilitate de expresie şi o atmosferă purificată de vis". Încadrabil, prin temă şi scriitură, balcanismului nostru literar, *Maica Domnului de la Mare* ilustrează, alături de *Fuga lui Şefki*, manierismul constitutiv acestei orientări literar–artistic.

EDIŢII: *Maica Domnului de la Mare*, Bucureşti, 1930.

REFERINŢE CRITICE: Izabela Sadoveanu, în „Adevărul literar şi artistic", nr. 495, 1930; Perpessicius, *Menţiuni critice*, II, 1936; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; P. Constantinescu, *Scrieri*, I, 1967; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1967; Ion Chinezu, *Pagini de critică*, 1969; H. Zalis, *Aspecte şi structuri neoromantice*, 1971; Aurel Sasu, *Progresii*, 1972; Mircea Muthu, *Literatura română şi spiritul sud–est european*, 1976; Ion Vartic, *Spectacol interior*, 1977; I. Vartic, în *Dicţionarul scriitorilor români*, I, A–C, 1995.

M. M.

MAIDANUL CU DRAGOSTE — Roman de G. M. Zamfirescu, apărut în două volume în 1933. Proiectul epic al cărţii – datând din 1922, când scriitorul, aflat la Satu Mare, începe să lucreze la romanul *Bariera*, publicat postum în 1946 – va suferi modificări ulterioare, conturându-se pe parcursul anilor în sensul organizării ciclice a materiei în patru secţiuni acordate succesiunii anotimpurilor: *Maidanul cu dragoste*, reprezentând primăvara (ed. a II-a, supravegheată de autor, nov. 1936; prima ediţie postumă care restabileşte cu exactitate textul autorului, conformându-se indicaţiilor din scrisoarea acestuia către Editura Cartea Românească, apare, îngrijită de V. Râpeanu, în 1967), *Sfânta mare neruşinare*, vara, 1936; *Cântecul destinelor, popas între anotimpuri*, 1938; *Bariera*, toamna, 1946. Tragedia unei generaţii lipsite de copilărie, romanul înfăţişează, alături de cealaltă lucrare majoră a scriitorului, *Domnişoara Nastasia*, 1927, o frescă a periferiei româneşti de la începutul sec. XX.

Redactor la „Facla", ziar condus de Ion Vinea, unde, din 18 aug. 1932, publică cronici literare şi dramatice ori articole de atitudine politică, **G. M. Z.** renunţă, în ziua semnării contractului cu editura, la post şi colaborări, se închide în casa „modestă şi scundă" situată într-o „margine tare depărtată a Bucureştiului, unde lumina electrică era încă un suav deziderat" (C. Baltazar), pentru a-şi scrie, în ritm şi condiţii epuizante, romanul. Aşa cum avea să mărturisească ulterior, în 1935, „am plătit cu sănătatea mea şi voi plăti cu toată viaţa mea nebunia asta... Mi-ar fi fost mult mai uşor să câştig cele câteva zeci de mii de lei încasate de pe urma *Maidanului cu dragoste* scriind două, trei articole elogioase la adresa cine ştie cărui dobitoc ajuns ministru". La apariţie, romanul a fost întâmpinat de critica vremii cu aprecieri pentru redarea impresionantă a „atmosferei colective de periferie" (Ş. Cioculescu), deşi n-au lipsit nici rezervele, impuse nu atât de „stilul afectat" al autorului, cât de „trivialităţile aproape unice" din paginile cărţii, ce stârniseră indignarea lui Iorga. Între cele două extreme ale receptării, se situează alte câteva afirmaţii mai echilibrate, ce sesizează „tumultul de viaţă, pasiuni, drame" captat de autor, „realitatea indiscutabilă" a oamenilor şi peisajului periferic „cu clipele sale de nebunie şi de destrăbălare" (M. Sebastian), adevărata biruinţă a romanului constând, după E. Lovinescu, în redarea admirabilă a atmosferei mahalalei „cu o mare putere de evocare lirică, valabilă întrucât e trecută prin sensibilitatea vibrantă a micului său erou". Fără a avea o tramă propriu-zisă, romanul transfigurează un potenţial autobiografic sugestiv în lunga confesiune a protagonistului–copil, prin care sunt reconstituite începuturile unui destin mizer dintr-o „mahala cu nume ruşinos". În ritmica derulării anotimpurilor, scriitorul alternează scene de gen cu puternic relief din viaţa cotidiană a periferiei bucureştene: „Te oprea, în prag, un miros înecăcios de petrol ars şi de pivniţă. Zidul din fund îşi ascunsese igrasia după un covor. Lampa îşi cârpise sticla cu o foiţă de ţigare. Maşina de gătit era de tablă, fără uşe, cu cuptorul spart. Burlanele, lipite la încheieturi cu hârtie, afumaseră tavanul. Cizmele de lângă pat, încă pline de praf şi de păcură, îşi făcuseră carâmbii harmonică. Sub maşină era un coş cu legume. Un gândac negru pleca obişnuit la plimbare pe zid. Sus, într-o ramă descleiată, era o fotografie mare, murdară de muşte". Decorul dezolant, „de muncă şi încovoieri", trasat printr-un minuţios desen în cărbune, e surprins de privirea mobilă a scriitorului într-o perspectivă haotică, din strivitoare unghiuri expresioniste, apte să restituie cu maximă pregnanţă vizuală şi acustică vraiştea şi apăsarea proprii lumii evocate: ziduri înalte şi afumate, gratii, rugină, goarnele de la cazărmi, burniţa toamnelor,

Scanned with OKEN Scanner

umbrele roşcovilor sălbatici, gangurile umede, mişunarea hamalilor, căruţaşilor, acarilor, sacagiilor, o cârciumă, un birt economic, multe fabrici – de bere, mezeluri, mobile, tutun –, maidanuri de haimanalâc, cu păduri minuscule de mărăcini şi scaieţi, vocabularul de ocări şi blesteme, urâtul înserărilor cu ploi monotone, perpetua ţâfnă de scandal a unor anonimi copleşiţi sub poveri, profilate pe-un cer sumbru, „matahala de cărămidă" a depoului sau „arătarea albă, de animal apocaliptic" a unui pod de fier. Statismul rezultat din succesiunea tablourilor – cina sărăcăcioasă, tabinetul de cinci parale, scăldatul la stăvilarul de la Ciurel, despărţirile de haimanale, toamna, panica incendiilor, ceremonialurile erotice lubrice, soborul de ţaţe, bătăile, certurile – nelegate printr-un fir epic susţinut, e anihilat de haşura nervoasă a desenului – ca zborul „de săgeată frântă" al rândunelelor – prin care autorul oferă viziunea învolburării, clocotului, adică a tuturor dezechilibrelor şi stridenţelor unei vieţi nestăpânite, trăită în iminenţa morţii crunte, sălbatice, înfiorătoare, din perimetrul de dincolo de barieră. Cu toată afectivitatea vizibilă în formula multora din titlurile capitolelor celor două volume ale romanului, unele izbutesc totuşi să dea în concentrat o idee despre factura lumii „necăjiţilor pământului" având drept deviză existenţială „dragoste şi moarte, altceva nu există". Izbutind un reuşit portret colectiv al unei umanităţi etern periclitate – figuri supte, veştede, îmbătrânite de timpuriu – romanul detaşează câteva siluete distincte, surprinzându-le în atitudini caracteristice: Puica şi Puişor, părinţii copilului Iacov, Hagiu, proprietarul caselor de închiriat, Fane, puşcăriaşul din Cotroceni, Safta, ţiganca, Mădălina cu piciorul de lemn, Leonora, sălbăticiunea slabă şi rea, animalizată de statul în casă, departe de soare şi oameni, Paler, turnătorul, Tino Stavros, simigiul, Ivan, cizmarul, un rus fugar suferind de-o neînţeleasă oboseală a sufletului, enunţând adevăruri ce încremenesc ascultătorii: „Nimeni nu-i stăpân pe viaţă! Dimpotrivă, ea e singurul împărat al lumii!", totodată visând o „deşteptare sărbătorească". Observarea spectacolului cotidian al acestei lumi produce convingătoare mostre, atât sub aspectul asprimii şi violenţei, al sălbăticiei încăierărilor, obscenităţii şi grotescului, cât mai ales sub acela al declasării, destrămării, istovirii şi încovoierii generale, al sentimentului de gol, „de apăsare pe umeri", „de lunecare şi de pierdere a pământului de sub picioare". Confruntat de timpuriu cu adevărurile brutale ale vieţii, Iacov, protagonistul confesiunii, trăieşte sub ochii noştri obsesii şi spaime, nelinişti şi dorinţe de evadare, productivă, sub aspect literar, fiind mai ales obstinaţia cu care, o vreme alături de Fana, îşi apără copilăria de pângărire.

EDIŢII: *Maidanul cu dragoste*, I-II, Bucureşti, 1933, ed. a II-a, 1936, ed. a III-a 1967; *Maidanul cu dragoste*, ed. de Florence G. Zamfirescu, prefaţa de V. Râpeanu, Bucureşti, 1957; *Maidanul cu dragoste*, ed. de V. Râpeanu, Bucureşti, 1986; *Maidanul cu dragoste*, ed. de V. Râpeanu, Galaţi, 1993; *Maidanul cu dragoste*, Chişinău, 1993;

REFERINŢE CRITICE: Ş. Cioculescu, în „Revista Fundaţiilor Regale", nr. 3, 1936; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ediţia a II-a, 1982); V. Râpeanu, *George Mihail Zamfirescu*, 1958; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale, I*, 1964; A. Săceanu, *Clasicii nu vor să îmbătrânească*, 1983; *Poetica romanului românesc* (Antologie), 1987; C. Ciopraga, *Propilee*, 1984.

D. C.

MAI MULT CA PLÂNSUL — Volum de poeme de Ion Gheorghe, publicat în 1970 la Editura Albatros din Bucureşti, cu coperta şi ilustraţiile lui Mihai Sânzianu. Poartă subtitlul *Icoane pe sticlă* şi cuprinde treizeci de poezii. În finalul volumului, autorul menţionează data scrierii: „Octombrie-noiembrie 1968". Este a doua dintr-o suită de cărţi având motive de inspiraţie „tradiţională" (folclorică, în sens larg, şi vechi-cărturărească) inaugurată în 1967 cu *Zoosophia* şi continuată apoi, cu tot mai discutabile rezultate estetice, în volume precum „poemul didactic" *Dacia Fenix* (1978), *Zicere la zicere* (1982), *Joaca jocului* (1984), *Şi mai joaca jocului* (1985). Poeziile au fost publicate mai întâi, în majoritate, în revista „Luceafărul".

Cum ne spune şi subtitlul cărţii, poetul îşi ia ca model pentru poemele sale pictura naivă ţărănească cu tematică religioasă, intenţia sa fiind aceea de a realiza un fel de iconografie lirică interpretând liber „canonul", el însuşi destul de liber, al icoanelor pe sticlă. Este vorba, aşadar, de un proiect neo-tradiţionalist, amintind de iniţiative ale tradiţionalismului din perioada interbelică, definit mai curând ca un „stil" în interiorul unui modernism conştient că lucrează cu anumite convenţii, aici din sfera artelor

Scanned with OKEN Scanner

plastice. Îndeosebi Adrian Maniu (v. ciclul *Povestea din sat*, din volumul *Lângă pământ*, 1924) e reperul la care poate fi raportată cartea lui **I. Gh.**, însă și Ion Pillat din *Povestea Maicii Domnului* (din volumul *Biserica de altădată*, 1926) ori V. Voiculescu din unele *Poeme cu îngeri* (1927), precum *Pregătiri de cină* sau *Pe drumul de aur al Sidonului*, intră în aria modelelor posibile. Oricum, poemele acestei cărți probează o doar relativă supunere la model, licențele de interpretare a motivelor biblice fiind evidente și numeroase, de la „autohtonizările" și „localizările" îndrăznețe, la distanțarea ironic-umoristică de însești convențiile „imitate". Ca și Adrian Maniu, **Gh.** e interesat în primul rând de efectele plastice, cu toate că ambiția de a sugera un anumit dramatism și chiar tragism al viziunii nu-i lipsește, căci nu sunt tocmai gratuite expresia unui Crist respins de Cetate, viziunea apocaliptică a unor peisaje devastate sau neliniștea de pe chipurile unor mulțimi ce așteaptă plângând lângă o aceeași apă a Babilonului. Și nu lipsește nici intenția de a sugera prin imaginea plastică o idee mai generală, cum se întâmplă în prima piesă a cărții, unde Adam și Eva devin simbolurile unității originare a lumii. Fiind vorba de „imitarea" unui stil pictural, verbul *a vedea* este, în mod firesc, prezent aproape în fiecare pagină: prin poeme se văd imaginile unui univers ce pare deja articulat ca imagine, construit dinainte în tipare iconografice, ca un mic muzeu prezentat vizitatorului-cititor. Descrierea sugerează, în majoritatea cazurilor, o suprafață zugrăvită, cu figuri, cu detalii aduse în prim plan, cu un minimum de mișcare ce e mai degrabă a privirii care urmărește succesiunea figurilor în icoană: „Iată, măre, un crai și doi crăișori... Le-au ieșit înainte doi arhangheli cu opinci... După aceasta vine un mocofan... la capătul ăluia mic/ stă patriarhul bunic" (*Colind*); „în gingiile de capcană ale coroanei... se văd dinții și măselele materiei grele... la mâneci se vede albă ca petala de trandafir"... (*Fecioara*). Echilibrul compozițional e respectat cu atenție, căutându-se simetriile simplificatoare ale canonului, iar compartimentării în planuri vaste a suprafeței tabloului i se asociază grija pentru detaliul zugrăvit cu minuțiozitate de pictorul naiv a cărui mască e împrumutată: „În zare se vede crucea pustie/ de unde l-au coborât pe Văsălie;/ bate vântul frânghiile de cânepă/ ca pe niște zdrențe în care ploaia se-ntunecă/ de-aceea pare crucea lângă cetate/ două spânzurători spate-n spate.// La subțiorile acelor spânzurători/ patru ciori și-alte patru ciori / – opt litere slavonești // ca tot felul de cârlige de prins pești./ La mijlocul lunii spăimântate / stau sora, mama și un frate: / doamna bătrână, domnița și coconul"... (*În zare se vede*). Se poate observa foarte clar aici și compoziția după modelul iconografic, ca un fel de copie imperfectă, cu nota de „autohtonizare" a motivului biblic, și naivitatea mimată în metaforizarea unor elemente (precum literele slavonești văzute, simetric, ca „patru ciori și-alte patru ciori", sau ca „tot felul de cârlige de prins pești") ce coboară figurația sacră în universul lumii „de jos". Efectul e remarcabil și în ordinea simbolică, sugerându-se sentimentul de uimire și încântare, de melancolie și neputință în fața unui univers gata reprezentat, sublimat în emblema plastică, esențializat astfel și devenit intangibil, ca și neutralizat în efigia unei lumi de dincolo de timpuri, depășind suferința reprezentată – „mai mult ca plânsul". În alte poeme, imaginea sacră a icoanei-model se vrea eliberată de solemnitate printr-o „actualizare" nu lipsită de umor: „Cu dreapta face semnul crucii/ cu stânga duce calul ca haiducii/ de dârlogul din vrej sau joardă/ și trage cu ochiul la poartă/ precum și la cei doisprezece ucenici/ care stau mai mari și mai mici – / unu, doi, trei, patru, / ca scaunele în amfiteatru, / cu toate aureolele lor de sfinți: / primii patru sunt bătrâni și cuminți, / strâng la piept cărți de la anticariat/ pe care nici nu le-au tăiat" (*Calul galben*). Situația se repetă și în alte texte – protagonista unei *Bunevestiri* este o suavă... Marghioliță, Sfântul Ilie e un boier cu rădvan și iubiri deocheate, Adam poartă perucă și are urechea „precum roata de ebonită a caloriferului", o „certare" a ucenicului ticălos e transcrisă umoristic, în termeni de gâlceavă inofensivă: „furăciosule și Iudo – / ce dacă știi judo, / lăcomindu-te după cele lumești/ crezi că tu n-ai să-mbătrânești? / Blestemat să fii, chior,/ să te ia și pe tine proștii peste picior" (*Haiduc bătrân*). Fondul grav al viziunii, sugerat încă în titlul volumului, transpare în unele poeme, poate mai puțin numeroase decât și-ar fi dorit autorul. „Plânsul Plânsului, Plânsul Părinte / hohotindu-ne de la sorginte" se ghicește uneori

Scanned with OKEN Scanner

în fundalul imaginilor construite într-un limbaj de cărturari care şi-au păstrat totuşi aproape nealterată mentalitatea ţărănească (un portret expresiv al unui asemenea cărturar îl propune, în tonalitate arghezianã, *Evanghelistul*). Un exemplu poate fi poemul *Colind*, cu versuri ca acestea, sugerând abandonul lumii de jos, insensibile la privirea divinităţii: „Doară din astra ce nu amurgeşte/ se uită acel ochi de peşte/ pre când lumea stă ca o vită/ ce nu se simţeşte privită"; ori acest fragment din *Înviere*: „În vremea asta, Fiul Omului / a scăpat deasupra pomului/ dând din mâini şi aruncându-se într-o corabie,/ gol, goluţ, ca un pui de vrabie.// Pe când apa cerului albastră/ e limpede ca lacrima noastră". Într-o notă similară sunt compuse *Prinderea*, *Fuga*, *Foto*, *Crucea de fag*, *Coborârea de pe cruce*. În ultimă instanţă însă, „mai mult ca plânsul" sau – cum ne spune poemul final, *Judecata de apoi*, „plânsul plânsului" – e o metaforă pentru expresia poetică esenţializată a unei suferinţe colective, cu care se identifică şi autorul acestei cărţi, încrezător în valoarea operei sale şi pedepsindu-i simbolic pe cei ce o contestă. Cerându-i iertare lui Dumnezeu pentru „ambiţia deşartă/ de a-i face lumea din nou/ ca un ecou ce se ridică din ecou", el are, cum se vede uşor, orgoliul arghezian al unei demiurgii paralele, ce face concurenţă Creaţiei. Cu jocul său foarte liber între elemente aparţinând convenţiei iconografice creştine şi folclorului ori istoriei mai vechi sau mai noi, autohtonizând motive biblice, mimând stângăcia naivului zugrav ţăran în desene şi culori adesea de mare expresivitate şi prospeţime, *Mai mult ca plânsul* ilustrează un moment de maturitate al creaţiei lui **I. Gh.** şi al filonului neotradiţionalist recuperat în poezia românească a anilor '60.

EDIŢII: *Mai mult ca plânsul*, Bucureşti, 1970; *Poeme*, Cuvânt înainte de Marin Mincu, Bucureşti, 1972; *Proba logosului*, Prefaţă de C. Stănescu, Bucureşti, 1979.

REFERINŢE CRITICE: P. Poantă, *Modalităţi lirice contemporane*, 1973; I. Pop, *Poezia unei generaţii*, 1973; M. Mincu, *Poezie şi generaţie*, 1975.

I. P.

MAITREYI — Roman de Mircea Eliade. Prima ediţie în volum: *Maitreyi*, roman, Editura Cultura Naţională, Bucureşti, 1933, 266 pp. Redactat între 26 decembrie 1932 şi 15 februarie 1933 şi prelucrând ficţional un episod real din biografia lui E. (vezi *Memorii*, cap. X), cartea a fost scrisă special pentru premiul „Techirghiol–Eforie", instituit sub patronajul Editurii Cultura Naţională. Din 50 de manuscrise aflate în concurs (sub pseudonim), juriul (alcătuit din G. Călinescu, Perpessicius, Cezar Petrescu, M. Ralea şi Ş. Cioculescu) a ales pentru premiere (la 14 martie 1933) romanul *Maitreyi*. Tipărită imediat de Al. Rosetti, directorul editurii, în 3000 de exemplare, cartea a avut un enorm succes de public (ediţiile a II-a şi a III-a urmând foarte rapid, în 1933 şi 1934. Pentru geneză şi variante, vezi detalii în ed. critică, II, 1997), autorul ei devenind de îndată celebru (la doar 26 de ani). Nici critica nu va întârzia să-i recunoască valoarea, plasând-o în repetate rânduri între capodoperele literaturii române şi universale. *Maitreyi* prezintă însă în plus şi o însemnătate specială atât pentru istoria literaturii române, cât şi pentru istoria literaturii universale. Astfel, pe de-o parte, fiind cea mai cunoscută şi cea mai tradusă operă literară a lui E. în lume – prime ediţii: italiană (1945), germană (1948), franceză (1950), spaniolă (1951), portugheză (1961), cehă (1988), slovacă (1988), poloneză (1988), bulgară (1989), engleză (1993) etc. – este, probabil, şi cea mai celebră carte a literaturii române la această oră pe plan internaţional. De asemenea, *Maitreyi* a constituit şi subiectul unei ecranizări notabile, cu o distribuţie internaţională prestigioasă (*La Nuit Bengali*. Franţa, 1988. Regia: Nicolas Klotz. Distribuţia: Hugh Grant (Allan), Supriya Pathak (Maitreyi), Shabana Azmi (dna Sen), John Hurt etc.). În ţară, Adelina Patrichi a realizat un amplu film documentar, difuzat de postul naţional de televiziune, după subiectul cărţii fiind adaptate acum şi scenarii radiofonice etc. Pe de altă parte, *Maitreyi* reprezintă şi un caz aproape unic în istoria literaturii mondiale, căci, într-adevăr, „Puţine opere din literatura universală tratează aceleaşi fapte în viziunea a doi scriitori care au fost, în acelaşi timp, protagoniştii lor" (M. Handoca). Şi iată că, la mai bine de patru decenii de la apariţia lui *Maitreyi*, adevărata Maitreyi Devi (1914-1990, fiica filosofului indian Surendranath Dasgupta şi prototipul eroinei lui E.) lansează propria-i versiune romanescă asupra evenimentelor, în bengali (*Na hanya te*, New Delhi, Sahitya

Scanned with OKEN Scanner

Academi, 1974), engleză (*It does not die*, Calcutta, 1976), germană (1991) și română (*Dragostea nu moare*. Versiunea românească de Ștefan Dimitriu și Theodor Handoca. Postfață de M. Handoca, București, Editura Românul, 1992; ed. a II-a, București, Editura Amaltea, 1999); și, după cum o demonstrează și atitudinea de azi a compatrioților lui Maitreyi (v. infra, A. Patrichi), legenda continuă să trăiască...

Înglobând și fructificând în plan superior datele propriei biografii, dar și experiența reportajelor din India și pe cea a prealabilelor sale încercări literare inspirate de același univers aparte, **E.** realizează fără îndoială cu *Maitreyi* – și asta în adevăratul an de grație al romanului românesc care a fost 1933 – capodopera „ciclului său indian": încă prea demonstrative în celelalte scrieri, biograficul, exoticul și simbolismul mitic sunt aici perfect echilibrate și dozate și desăvârșit transfigurate în substanță literară. Întâmplarea reală din biografia lui **E.** care a inspirat opera este cunoscută, după cum și modelele livrești sunt ușor de identificat în romanele exotice anglo-saxone și franceze de la apogeul epocii coloniale. În schimb, cartea reușește să „ardă" biograficul și să convertească (prin autenticitate, sinceritate și simplitate) clișeele acestui gen literar în tot atâtea secvențe exemplare ce vin să închege un adevărat scenariu arhetipal (și totuși extrem de specific) al erosului. Fabula e simplă: aflat în India, inginerul Allan este invitat de șeful său, Narendra Sen, în casa sa. Aici o cunoaște pe fiica lui Sen, Maitreyi, și, ignorând intenția familiei Sen de a-l adopta (pe care o citește ca pe o conspirație cu scop matrimonial), se îndrăgostește de ea. Însă, deși inițial caută să respecte voința tatălui (avem aici și clasicul conflict datorie – iubire), Maitreyi va intra definitiv în jocul iubirii, desfășurat în taină față de restul familiei Sen. Din acest moment, trăirea iubirii se consumă concomitent cu sentimentul păcatului, cu năzuința îndreptării greșelii prin reintrarea în ordinea prescrisă de Lege (*dharma*) și cu presentimentul deznodământului advers. Și, cum era de așteptat de la această poveste structurată pe schema esențială a tragediei (după cum observa deja Eugen Ionescu în celebra sa cronică dublă, pozitivă/negativă, din *Nu*, 1934), dragostea celor doi tineri va fi în cele din urmă descoperită și soarta ei în India castelor, va fi teribilă. Allan este alungat și i se interzice orice contact cu Maitreyi, de a cărei amintire caută să scape fie prin soluția ascetică a retragerii în Himalaia, fie prin cea erotică, a unor noi legături, fie prin reînscrierea în circuitul derizoriului existenței zilnice, din care iubirea îl smulsese pentru o vreme. Toate aceste soluții se vădesc însă în cele din urmă a fi fost zadarnice, ochii Maitreyiei continuând să-l urmărească dincolo de timp. Maitreyi este silită de familie la un mariaj de convenție și este chinuită cu sadismul prejudecăților milenare pentru a renunța la dragostea ei; în schimb, ea preferă să renunțe la tot ce viața i-ar fi putut oferi și încearcă să devină o *paria*, numai în speranța de a-l regăsi astfel pe Allan – speranță la fel de zadarnică, doar că mai tragică decât cea a lui Allan. Personajele se distribuie potrivit celor două lumi cărora le aparțin – lumea anglo-indiană, din care vine Allan, și lumea indiană din casa familiei Sen – din ultima detașându-se mai ales imaginea lui Chabu, surioara Maitreyiei (și totodată replica ei într-o gamă minoră), inocent agent al unei catastrofe în care va pieri și ea, dar și portretele soților Sen, adevărate simboluri ale unei Indii rămase, în ciuda unei superficiale modernizări, rigoristă în absolut. Desigur însă că centrale sunt figurile celor doi protagoniști. Astfel, Allan e, la un prim nivel, „albul civilizator", perfectă sinteză între dandy-ul colonial și „huliganul" epocii interbelice: frivol, amoral, aventurier și atras de exotism, individualist (până la egoism), cerebral și *lucid* (e marea lui glorie, alături de libertatea singurătății sale „virile" – în sensul teoretizat adesea de tânărul **E.**), el e inițial un „experimentator" gidian jenat de inocență, detașat și blazat, care însă, în ciuda rezistenței sale, este finalmente învins de *pasiune*, desprinzându-se (datorită ei) de o existență „ireală" (slabă ontologic, neautentică și nesemnificativă) și participând prin ea (fie și temporar) la starea de grație a existenței plenare, „reale", saturată de Ființă și bogată în sensuri. La celălalt pol, Maitreyi este însuși arhetipul Femeii universale, ce se revelează (niciodată deplin, după cum observa chiar **E.** în *Jurnal*/ 6 febr. 1960) în ipostaza (la fel de exemplară) a Străinei. „Apariție legendară, de basm oriental", castă fecioară brahmană (ca străbuna ei din

inv. 158342

Scanned with OKEN Scanner

Brhadaranyaka-Upanisad) şi desăvârşită hetairă, precoce şi extrem de complexă, rafinată şi primitivă, crudă şi blândă, trăind în orizontul mitului viu, deşi cunoaşte şi „graţiile" stilului occidental, inocentă şi expertă, copilăroasă şi matură, carnală şi spirituală, de o materialitate copleşitoare în transparenţa ei, naturală şi livrescă, tematoare şi neînfricată, morală şi amorală, tradiţională şi modernă, Maitreyi e aşadar totodată Femeia *şi* Indianca; ea întrupează, pe de-o parte, însăşi vraja fantasticei lumi a Indiei (imensă şi atemporală, de o infinită complexitate, deschisă spre asimilarea într-o sinteză profund originală a celor mai stranii şi mai ireconciliabile experienţe) – ce a captivat imaginaţia Europei ultimelor două veacuri –, dar şi vitalitatea multiplă, debordantă şi senzuală a Bengalului, patria Marilor Zeiţe. Frumuseţe neagră şi contradictorie (ca şi Kali), coborâtă parcă din universul de forme al Ajantei şi Ellorei, amantă cu mlădieri de divină *apsara*, ea însă „nu mai e numai o fecioară indiană, ci şi un suflet original, cu o voinţă stranie", păstrând (asemeni Monei Lisa) un rest etern de mister. Roman al unei iubiri absolute, *Maitreyi* e (tocmai de aceea) şi un roman al cunoaşterii, al iniţierii, al revelaţiei sacrului şi al depăşirii limitelor. Într-adevăr, pe de-o parte, asistăm la o „ciocnire a civilizaţiilor", nu atât teoretizată direct cât surprinsă la nivelul reflexelor ei în mentalităţi şi comportamente. Aceasta i-a făcut pe unii critici să exagereze caracterul „exotic", de conflict între matrici stilistice diferite, al romanului, cu atât mai mult cu cât falia culturală este dublată şi de una *hermeneutică*, *neînţelegerea* fiind unul dintre motivele centrale ale romanului. Astfel, într-o primă fază, Allan are doar o cunoaştere etnografică, conceptual–abstractă şi superficială a Indiei, nu una profundă, empatică, reală. Ea se caracterizează acum printr-o fundamentală incomprehensiune pentru viziunea specifică despre lume (iubirea pentru pom sau Tagore, floarea şi sărutul, braţul şi piciorul, dragostea şi logodna panteistă fiind tot atâtea puncte de inflexiune ale acestei viziuni) pe care o ilustrează Maitreyi (ea însăşi având faţă de el aceleaşi dificultăţi). Mai mult, chiar atunci când o *înţelege* corect (rar), n-o poate *accepta*, el aparţinând, cu întreaga lui fiinţă profundă, alteia, radical diferită, frustrarea astfel generată născând o adevărată iubire de tip *odi et amo*. Pe de altă parte, însă, erosul se manifestă aici ca un daimon, ca o forţă primordială, arhetipală, supranaţională, supracivilizaţională şi suprarraţională, ce uneşte indivizii trecând peste toate diferenţele (culturale, hermeneutice, sociale, biopsihologice etc.), devenind astfel o adevărată tehnică soteriologică, o soluţie iniţiatică de transcendere a condiţiei umane înrădăcinate în Timp, Spaţiu şi Limită spre o existenţă „reală" (sinonimă, după E. , experienţei sacrului). De aceea, iubirea în sine („spontană", „autonomă") e singura posibilă, dar nu şi etapele ei ulterioare (civilizaţional configurate şi socialmente validate), pe care toţi eroii cărţii şi le imaginează diferit. Aşa se face că, prizonier al unei existenţe meschine, Allan încearcă (iniţial mai curând din fascinaţie cerebrală) o lucidă seducţie erotică, pentru ca, cucerit de ispita tainei Maitreyiei, să sfârşească sedus el însuşi de vraja ei, care, insinuându-i-se copleşitor în existenţă, îl proiectează într-un adevărat „vis indian" (ca cel trăit odinioară de miticul Narada), însă nu acela pe care îl spera iniţial (integrarea prin căsătorie în India „istorică", într-o existenţă hindusă mult mai plină de sens), ci acela al unor clipe unice, de apogeu al propriei fiinţe şi totodată de supremă împărtăşire (sacrală) din reala bogăţie a Fiinţei. Dar dacă Absolutul nu poate dăinui, el îşi marchează definitiv actorii: fidelă până la capăt iubirii sale, Maitreyi va fi zdrobită de roata eternelor rânduieli ale Indiei (refugiindu-se compensator într-o mitologie a iubirii). Deşi cel mai rezistent (în ordine istorică) membru al cuplului, Allan rămâne, totuşi, după trecerea kairosului iubirii – în ciuda tuturor încercărilor sale de a se elibera (ascetismul, sexul, reinserţia în existenţa obişnuită, romanul) –, cu amintirea lui, sfâşietoare şi imposibilă ca orice nostalgie platonică după un cer pierdut. Regizând o adevărată mitologie a seducţiei şi voluptăţii (G. Bachelard), sentimentul celor doi se afirmă încă din clipele de început ale farmecului inefabil al înfiripării iubirii (excepţional surprinse cu toate marile lor mici evenimente), ca o *vrajă* ce evoluează treptat din magie într-o adevărată mistică erotică, într-o dragoste complexă şi totală („delicios şi firesc amestec de- idilă, sexualitate, prietenie, devoţie"). Învăluită într-un halou de senzualitate (ce descinde dintr-o aceeaşi străveche, complexă şi rafinată filosofie ca şi *Kamasutra*) absentă din

Scanned with OKEN Scanner

imaginarul erotic european, principiul esențial de organizare a acestei iubiri e – nu întâmplător – *jocul*. Jocuri de femeie și de indiană, adevărate coduri ale unui limbaj inițiatic, „jocurile Maitreyiei" (N. Manolescu) îmbină complexitatea rituală a dansului clasic Bharata–Natyam cu pura plăcere ludică, reprezentând versiunea indiană a celui mai vechi joc din lume, jocul de-a viața și de-a moartea. Ele sunt totodată și calea regală prin care cei doi îndrăgostiți, pe măsură ce se inventează, se descoperă pe sine sieși (Maitreyi ca femeie, Allan ca ins apt de o pasiune mistuitoare) și celuilalt, izbutind astfel să suspende Cosmosul (cu toată drama particularului prizonier în individualitatea sa), pentru a se regăsi într-o extatică „nuntă în cer", singura pe care destinul le-o îngăduie. Plecând de la pre-Textul unui episod real din viața sa (asupra importanței căruia în economia destinului său a insistat în repetate rânduri în *Șantier*, *Memorii*, *Jurnal*, interviuri, alte confesiuni etc.), **E.** – fidel crezului autenticist al generației sale – optează pentru o narațiune homodiegetică ce relatează la persoana I aventurile naratorului, personaj principal în istoria pe care o povestește (cu alte cuvinte pentru formula romanului autobiografic). Totuși, „Romanul *Maitreyi* nu rezumă viața lui **E.** în India, ci valorifică artistic o secvență din această existență. Chiar dacă structura caracterială a personajului masculin principal este similară cu a romancierului, Allan nu este niciodată autorul /.../ În succesiunea evenimentelor reale sunt introduse evenimente fictive, pentru că scopul naratorului este de a realiza un discurs narativ credibil, armonios echilibrat" (I. Bălu). Avem de-a face, prin urmare, cu un text de *ficțiune* bazat pe un „pact romanesc" (contract ficțional) ce profită la maximum de *asemănarea* dintre autor și personaj (pe care cititorul o poate deduce din cunoașterea biografiei autorului – cu atât mai mult cu cât crezul autenticist îl face adesea pe E. să transfere nemodificate în literatură datele experienței sale reale), statuând totuși fundamentala lor *non-identitate*, ceea ce deschide pe deplin specia către ficțional și exemplar. Mai mult, „contractul de scriitură" este dublat aici de un „contract de lectură" (Ph. Lejeune) propus de autor cititorului privilegiat căruia i-a fost adresat textul – în cazul de față Maitreyiei, prin intermediul cripticului moto în bengali („Îți mai amintești de mine, Maitreyi ? Și dacă da, ai putut să mă ierți ?"). Temporal, romanul se edifică pe trei niveluri convergente (timpul evenimentelor, cel al jurnalului și cel al romanului) ce se intersectează, se interpretează și se modifică reciproc, ultimul redimensionând dramatic perspectiva. Naratorul nu e unul omniscient, ci, apelând la analepsă, retrăiește evenimentele („printr-o zguduitoare reîntoarcere în trecutul apropiat" – I. Bălu), pentru ca prin confesiune să se poată elibera de povara trecutului (rememorarea țintind astfel un catharsis în cele din urmă imposibil). Ritmurile narațiunii traduc/ sugerează perfect sincron ritmurile trăirilor psihologice, întreaga tehnică literară folosită izbutind de altminteri în mod admirabil să împletească arhetipalitatea mitică ce clocotește în fundal cu cele mai fine nuanțe ale sufletelor individuale. „Carte unică și care se scrie o singură dată într-un veac" (C. Baltazar), „grea de revelația unui miracol, poate singular în însăși cariera/.../ literară [a autorului]" (P. Constantinescu), *Maitreyi*, această „Poveste de dragoste tristă și încântătoare, una din cele mai suave, mai pure din toată literatura lui **E.** și chiar din întreaga literatură română" (D. Micu), a fost pe bună dreptate inclusă de critică în rândul unor „povești nemuritoare" ca *Daphnis și Chloe*, *Tristan și Isolda*, *Romeo și Julieta*, *Manon Lescaut*, *Paul și Virginie*, ea dovedindu-se a fi și astăzi, la mai bine de șase decenii de la apariție, la fel de proaspătă ca și ilustrele-i predecesoare. De aceea, în ciuda oricăror scăderi ce s-ar putea imputa acestei cărți de grație despre distanța dintre Lumi și apropierea dintre oameni, nu e exagerat să vedem în această adevărată poveste exemplară (=mit) a(l) Erosului care e *Maitreyi* – arhetipal avatar exotic al erosului universal – chiar mai mult decât o capodoperă literară. Și asta pentru că prin ea **M. E.** a izbutit o performanță extrem de rară și de dificilă: aceea de „a fi sporit cu unul seria miturilor erotice ale umanității" (Perpessicius).

EDIȚII. TRADUCERI: până în 1999, edițiile și traducerile sunt semnalate de M. Handoca, *Mircea Eliade. Biobibliografie*, I, București, 1997 și M. Handoca, *Mircea Eliade. Biobibliografie*, III, București, 1999 (1986-1999); fragmente în : Vl. Streinu (ed.), *Literatura română contemporană*, București, 1944; Fl. Firan, Const. Popa (ed.), *Literatura diasporei*, Craiova, 1994.

Scanned with OKEN Scanner

REFERINȚE CRITICE: M. Handoca, *Mircea Eliade. Biobibliografie*, II, 1998 (până în 1986); M. Handoca, *Mircea Eliade. Biobibliografie*, III, 1999 (1986-1999); Ioana Pârvulescu, *Alfabetul doamnelor*, 1999; Ștefan Vida Marinescu, *Feminism și feminitate în proza noastră interbelică*, 1999; Sultana Craia, *Îngeri, demoni și muieri*, 1999; Gh. Glodeanu, *Poetica romanului românesc interbelic*, 1999; A. Patrichi, în „Adevărul" nr. 2971, 1999; A. Patrichi, în „Adevărul literar și artistic", 4 ian. 2000; M. Handoca, *Viața lui M. Eliade*, 2000; Richard Reschika, *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, 2000; D. Micu, *Istoria literaturii române*, 2000.

L. D. R.

MALUL ALBASTRU — Volum de versuri de Gellu Naum. A fost publicat la Editura Cartea Românească, București, 1990. Cuprinde patru cicluri: *Schimbarea lucrurilor*, *Malul albastru*, *Cele sfinte câinilor*, *Cuțitul cununat*. A fost scris în anul 1989.

Această carte confirmă, în creația mai recentă a lui **G. N.**, fidelitatea poetului față de universul imaginar și de sensibilitatea tipic suprarealiste: starea de spirit definitorie rămâne cea a disponibilității pentru mister, insolit și „merveilleux", asociind situațiile luminos–transfiguratoare cu angoasa în fața necunoscutului și răspunzând astfel formulei lansate de André Breton, care vorbea despre o „frumusețe convulsivă". Apare cu pregnanță, pe de altă parte, și acea distanțare „critică" față de propriul discurs și, implicit, în raport cu discursul poetic suprarealist și retorica sa specifică, printr-un fel de ironie relativizantă sau, mai exact, de autoironizare a posibilităților de a capta „misterul" în expresii adecvate și eficiente. Latura gravă a viziunii, sugestia unor latențe neliniștitoare ale lumii obiectelor și evenimentelor coexistă cu deschiderile nu mai puțin caracteristice spre o „comedie a oniricului". Dominantă în *Malul albastru*, tonalitatea gravă, neliniștitoare e legată de obsesia thanatică, a crepusculului existențial generator de spectre tulburătoare. Primul ciclu al cărții, *Schimbarea lucrurilor*, sugerează deja o metamorfoză negativă, dereglarea permanentă a logicii realului și insinuarea sfârșitului. Poemul care-l inaugurează înscrie, de exemplu, într-o suită de notații în care liniștea contemplației apare treptat subminată, un citat biblic din *Cartea regilor* – o premoniție funebră cu valoare paradigmatică: „Veni toamna valuri de frunze migrau/ unele lucruri își schimbau natura/ stăteam pe un mal liniștit contemplam/ iubita ofta închidea ochii 'spune ce vezi'/ ea răspundea 'văd cum se ridică din pământ un bărbat foarte bătrân/ îmbrăcat cu o haină lungă'/ aici încheia citatul (*Samuel*, XXVIII 8-14) / deschidea ochii trăgea undița/ pescuia un pește de lemn". Despre ce fel de schimbare e vorba se poate deduce din cele câteva sumare, dar foarte sugestive indicații de decor și de gestică: toamna cu „valurile de frunze", „malul liniștit" de pe care „iubita" pescuiește intră în rezonanță în sfera simbolică a acvaticului feminin, a elementarității originare, materne. Prezența femeii („vrăjitoare" în Biblie, ghid ocult în suprarealism, regăsibil și în proza lui **N.** din *Castelul orbilor* – 1946 – sau în „rhomanul" *Zenobia* din 1985), legată și de elementul teluric în referința biblică, poate fi astfel asociat cu sentimentul morții („vrăjitoarea" solicitată de Saul prevestise uciderea acestuia), pe care-l întărește și apariția „peștelui de lemn" (substitut simbolic, poate, al sicriului), întrucât perturbează grav logica evenimentului, indicând alterarea raporturilor normale cu lumea. Analiza universului imaginar al acestor poeme evidențiază unitatea obsesiei modelatoare. În discursul cu discontinuități aparente, produs oarecum în virtutea automatismului asociativ definitoriu pentru suprarealism, a contiguităților verbale, în care poetul–operator al limbajului introduce elemente de insolitare, factori devianți ce bruiază ordinea gramaticală și logică, se pot identifica anumite constante în jurul cărora se cristalizează viziunea. Este semnificativă, astfel, în primul ciclu, prezența masivă a „figurilor" din regimul nocturn al imaginarului: elementul teluric și cel acvatic, în asocieri sugerând primejdia dezagregării, descompunerea, putrezirea; noaptea, umbra, amurgul; mișcarea descendentă (îngroparea, săpatul, coborârea în „subsol", „ghemuirea" cvasi embrionară în „cochilii" sau în „Ou"; „foșnetul", „zumzăitul", „zarva" pregătind ființa pentru contopirea și dispersia în elementar; sugestia, prin asemenea elemente, a regresiunii spre origini, în spații unde „iubita", „femeia", chiar și un „tată-mamă destul de fioros" sunt spiritele tutelare, mărci matriciale, semne ale coincidenței primare a contrariilor. Solemnul și derizoriul coabitează în tonalitatea discursului pigmentat ironic,

Scanned with OKEN Scanner

într-un decor sumbru, ca în acest debut de poem în care e introdus, ca din întâmplare, verbul *a săpa*: „Ai naibii plopi foşneau în întuneric/ era frig eram ud aveam boli sufleteşti/ când mă lipeam de ei îmi ronţăiau cămaşa/ mai jos cineva săpa i se albise ceafa" (*Spiritul-sfoară*). Pe pagina următoare, ezitarea, marcată grafic, în rostirea unui cuvânt (care, „întâmplător", e tocmai cel ce sugerează, ca şi verbul „a săpa", groapa, mormântul) este suficientă pentru a da tonul; însă sugestia e îmbogăţită de apelul intertextual (din nou un citat din sfera ceremonialului funerar) şi de imaginea halucinant–grotescă a „tatălui-mamă", apărut ca un fel de substitut al Cerberului mitic şi obligat să se „scuze" pentru o atare defecţiune, într-un mod care frizează încă o dată deriziunea: „Poate că ne aflăm în al patrulea sfert al păăă/ tratului/ acolo 'unde nu este durere nici întristare nici suspin'/ ci numai licărirea albă a penelor de pe picioare // oricum un tată-mamă destul de fioros / îşi face datoria şi ne latră / 'nu mai am câine' zice 'a putrezit de mult...' " (*Marile însemnări ale anului*). Altădată poetul se imaginează purtând o „pălărie de lut", „pe malul Eufratului în ape masculine/ lângă Femeia Leşinată", „ponosit ca un fluture ud", căzut „ca o namilă cu urechi de piatră / pe colinele lumii în umezeala gesturilor înconjurătoare / înăuntru – numai noapte şi apă", sau zăcând „pe brânci lovit c-o bâtă de fiinţe aproape divine"; ori îşi invită camarazii să se regăsească „sub chioşc în camera de după un perete / în lumea foşnitoare de sub noi", să vorbească „despre sânge despre lapte şi despre celelalte obiecte-mamă". Un poem dintre cele mai tulburătoare, precum *Oul morţilor* (subintitulat *Nepotul Găinei*) pune în joc, într-o înscenare specifică, câteva dintre principalele elemente ale imaginarului semnalate până acum, exploatând şi posibilităţile de sugestie oferite de deformarea cuvântului la nivelul strict al grafiei şi introducând (cum se întâmplă în finalul textului) o „explicaţie" aparent aberantă a „rămânerii în OU", dar care este chiar o explicaţie, numai că exprimată printr-un clişeu de limbaj şi de comportament (o figură parodică a „fidelităţii" faţă de familie, a grijii paterne faţă de copii etc.) care ambiguizează viziunea thanatică, dându-i acel aer de „comedie", relativizând angoasa sfârşitului, devalorizând, sceptic, posibila solemnitate a spectacolului funebru, cu marile sale simboluri (aici Oul originar, spre care se săvârşeşte regresiunea); de altminteri, primul plecat, „mesagerul" în lumea de dincolo (teritoriu nocturn, acvatic, „până la trestii"), se prezintă drept „gunoierul", în timp ce moartea devine un fel de personaj de cabaret expresionist, travesti modern al reprezentării medievale: „Totul s-a terminat şi nimeni nu mai ştie/ cum ne distram în subsol cu debutanta aceea/ din întâmplare numită Laura Wierme/ (frumos era fardată n-am ce zice/ şi bine îi stătea cu gura ei albastră)/ noi ne înghesuiam unul în altul ne roteam umerii/ izbeam tare cu piciorul în podea strigam/ 'care se duce înainte care te duci primul'/ şi tot aşa până se alegea omul/ el pleca grăbit fără nici un echipament fără busolă/ cu ochii deschişi în beznă cu picioarele înainte/ bătea cu toiagul în porţi spunea că e gunoierul/ mergea ce mergea până la trestii. Acolo era noapte/ luna se stingea pentru ultima oară şi nimeni nu mai ieşea din casă/ morţii se pregăteau să intre în Oul lor/ noi aşteptam mesagerul speram să se întoarcă dar el/ ne trimitea vorbă că rămâne cu ei să trăiască în Ou/ 'sunt nepotul Găinei' ne-a explicat 'am 26 de ani şi fetiţa 3' / Ceea ce exprima înţelegerea Creaţiunei şi a Universului". Astfel de „întâmplări şi nu descrieri" (cum citim în ciclul care dă titlul cărţii) sunt, de fapt, toate poemele lui **G. N.** Ele aproximează drumul prin necunoscutul care ne înconjoară (*drumul* e încă unul dintre motivele lirice semnificative, cu conotaţii thanatice): „Cum am putea cu degetele oarbe să descifrăm o urmă pe potecă spre un orice pe care nu-l cunoaştem", „de-a lungul drumului rămâne veghea cutremurată de întrebarea care ne aşteaptă". Ceea ce numim „realitate" se încarcă de tensiuni nebănuite, de un „freamăt vestitor". „Expus în permanenţă la întâmplări tăgăduite", „condotier al unei liniştite dezordini", în „dimineaţa asta care e poate începutul nopţii", ascultând „frenetica zarvă a mesagerilor", „stând liniştit într-o umedă încăpere... în lumina aceea de lună ca un urlet", subiectul liric îşi mărturiseşte în stilul său paradoxal, plin de surprize, profunda neliniştе existenţială, pe care apelul la ironie, la grotesc şi caricatură e departe de a o atenua. Ceea ce numeşte „tresărirea formelor într-o implacabilă geometrie" exprimă într-o mai mare măsură decât în creaţia de până acum această stare conflictuală. Nu lipsesc, desigur,

Scanned with OKEN Scanner

nici din acest volum săgeţile ironice ţintind valoarea propriului discurs; poemul redevine „pohem" („Era primăvară stăteam la fereastră ploua/ mi-ar fi plăcut să mormăi câteva din frumoasele mele poheme" – citim în *Insulele fericiţilor*), iar retorica tradiţională a poeziei e din nou atacată („luna se risipea prin pod peste oasele mele/ cârâiam despre o mare iubire se auzea până departe"), dar asemenea situaţii abia maschează starea generală de neliniște. Un poem din ciclul *Cuţitul cununat*, intitulat, nu fără ironie, *Gloria polifonică*, propune, alături de celelalte „întâmplări" ale cărţii, una ce înscrie angoasa în substanţa însăşi a limbajului, dereglându-i mecanismele. „Instalatorul" venit să repare „boilerul" „avea chef de vorbă spunea/ 'acum o să fie puţin umed în partea dinspre copac/ ca atunci la Dunăre când am pescuit patru peşte/ şi am mai încercat o dată şi am nimerit într-un caiac"; versurile imediat următoare accentuează atmosfera onirică, spectrală, cu trimiteri directe la ceremonialurile funerare: „ 'Să mergem până nu cântă cocoşii' mă îndemna o bătrână/ 'uite ofrandele de grâu şi de vată de sticlă/ vâră-ţi în gură banul pentru barcagiu' " ... Este şi multă, calmă tristeţe în paginile acestei cărţi, un fel de împăcare cu destinul implacabil, cu vecinătatea „stihiei", cum se poate citi în această mai puţin suprarealistă piesă, sub titlul *Stările informale*: „Ar fi fost bine să ne aflăm undeva la o barieră/ undeva la capătul lumii singuri/ să auzim cum cineva dă ora exactă/ ora prăpastiei orice am face // singuri şi lângă noi începutul stihiei".

EDIŢII: *Malul albastru*, Bucureşti, 1990; *Faţa şi suprafaţa, urmat de Malul albastru. Poeme (1989-1993)*, Bucureşti, 1994.

REFERINŢE CRITICE: I. Pop, *Pagini transparente*, 1997.

I. P.

MANASSE — Dramă în patru acte de Ronetti-Roman, tipărită în volum în 1900, la Editura Librăriei H. Steinberg din Bucureşti şi reprezentată – profesionist – în premieră pe scena Naţionalului din Iaşi, la 12 martie 1901, cu Gh. Cârje în rolul titular şi Al. Rădulescu-Mariu în Zelig Şor. Un al doilea spectacol este dat, în luna următoare (cf. C. Măciucă), în beneficiul studenţilor medicinişti evrei, piesa fiind reluată apoi în stagiunile 1904-1905 (cu Gh. Cârje, P. S. Alexandrescu, I. Morţun, Aglae Pruteanu ş. a.) şi 1906-1907 (când spectacolele sunt suspendate, însă, din cauza tulburărilor pricinuite de izbucnirea mişcărilor ţărăneşti). I. Massoff şi B. Lăzăreanu mai consemnează, fără o situare mai precisă în timp, şi unele prezenţe *mai vechi* ale piesei, pe diverse scene din Moldova: la Piatra-Neamţ, în interpretarea unei echipe de amatori, în frunte cu viitorul actor Ion Armăşescu; la grădina Vârnav din Botoşani, cu trupa itinerantă a lui Al. B. Leonescu-Vampiru; la sala Sidoli din Iaşi, cu concursul viitoarei echipe de la Naţional a lui Gh. Cârje, ori la grădina High-Life din Galaţi, cu o formaţie bucureşteană. Cele dintâi întâlniri ale publicului din capitală cu *Manasse* datează, potrivit aceloraşi surse, din vara lui 1904, datorându-se tot ieşeanului Gh. Cârje. Din iniţiativa acestuia şi cu colaborarea unor societari ai Naţionalului (C. Nottara, V. Toneanu, M. Voiculescu ş. a.) se prezintă o serie de spectacole la grădinile Raşca şi Dacia. Premiera oficială a dramei are loc însă în ziua de 5 februarie 1905, la Teatrul Naţional, în regia lui Al. Davila şi C. Nottara, cel de-al doilea deţinând şi rolul bătrânului Manasse. Din distribuţie mai făceau parte: V. Toneanu (Zelig Şor), M. Voiculescu (Lelia), G. Achille (Nisim), Jeny Ioanin (Ester), Aristide Demetriade (Matei), Eugenia Ciucurescu (Natalia) ş.a. Succesul deplin al piesei este confirmat de numărul puţin obişnuit de spectacole (26, după I. Massoff), susţinute de-a lungul stagiunii. *Manasse* rămâne de altfel în repertoriul primei scene a ţării şi în anii următori (rolul titular revenindu-i, în 1906, lui Ion Petrescu, în 1907, lui V. Leoneanu, în vara lui 1909, iarăşi lui C. Nottara), pentru ca în februarie 1910 să cunoască o nouă serie de succese, în versiunea scenică a Companiei Davila (interpreţi: Romald Bulfinsky, I. Morţun, M. Voiculescu, I. Manolescu, G. Storin, Tony Bulandra, Al. Davila însuşi ş. a.), iar în toamna lui 1913 să-şi adauge, pe lista creatorilor de roluri de la Naţional, numele Elvirei Popescu (în Lelia); tentativă eşuată, însă, direcţia teatrului fiind silită de către organele de poliţie să anuleze spectacolul „în interesul menţinerii ordinei publice", respectiv, pentru a se evita „dezordinea pusă la cale de o minoritate infimă, atât ca număr, cât şi ca valoare"... Dispoziţie îndelung dezbătută în presa vremii şi repudiată cu indignare, ca gest de laşitate, de către T. Arghezi, L. Rebreanu, E. Lovinescu, N. Davidescu, Em. D. Fagure,

Scanned with OKEN Scanner

Corneliu Moldovanu etc. O luare de atitudine în același sens poate fi socotită și includerea, de către Compania particulară a Marioarei Voiculescu, a piesei (cu Const. Radovici în rolul Manasse), în repertoriul aceleiași stagiuni de la Teatrul Modern. Piesa văzuse de altfel lumina rampei, încă în 1912, și la Teatrul Național din Craiova (cu Bulfinsky în fruntea distribuției), unde va reveni printre opțiuni în stagiunea 1922-1923 (când rolul de bază îi este atribuit lui Const. Mărculescu). În aceeași stagiune *Manasse* figurează și pe afișele Teatrului Popular din București (cu Gh. Cârje, I. Morțun, E. Nițulescu-Șahighian, Al. Finți), iar șase ani mai târziu reține atenția Companiei Bulandra, cu o nouă distribuție de excepție: G. Storin, I. Morțun, I. Manolescu, I. Talianu, Dida Solomon-Callimachi, Mania Antonova, N. Gărdescu, Marcel Enescu, Al. Finți... Următorul moment fast, în biografia capodoperei lui **R.-R.**, survine însă abia în primii ani postbelici, când drama este pusă în scenă atât de către Teatrul Municipal din București (stagiunea 1944-1945, cu I. Manolescu, Țucu Gheorghiu, Nelly Sterian, Edith Prager, Julieta Mărculescu, I. Talianu, C. Bărbulescu, I. A. Manolescu și în regia lui Mihail Zirra), cât și la Naționalul clujean, aflat câtva timp încă în refugiu (Timișoara, iunie 1945) și apoi iarăși acasă (aprilie 1946), printre interpreți numărându-se N. Dimitriu, Rodica Daminescu, Puica Perieteanu, Veturia Duşa, C. A. Rusei, Sabin Pop, V. Potoroacă, N. Sasu. Un episod distinct din istoria operei îl constituie, în fine, o prea puțin cunoscută încercare de ecranizare, cu același titlu, după un scenariu de Scarlat Froda, realizată pe la mijlocul deceniului al treilea cu o echipă alcătuită din R. Bulfinsky, Iosif Kamen, Al. Finți, Maria Ciucurescu, Dorina Demetrescu, G. Aurelian. *Manasse* a beneficiat, de asemenea, de câteva traduceri (cf. Evelin Fonea): în engleză (Wilton Lackaye), italiană (Benedetto de Luca), maghiară (Béla Szörny), idiș (Iacob Sternberg), ebraică (Lazăr Cassvan), franceză... I. Massoff menționează și o reprezentare a piesei la St. Louis, S.U.A., sub titlul metaforic *New lamps old*. Iar I. Bercovici (*O sută de ani de teatru evreiesc în România*, 1998) semnalează succesul obținut în 1928 de trupa lui Isidor Goldenberg, în capitala S.U.A., cu *Manasse*, în traducerea lui Leo Kuperman.

Creație de maturitate, concentrând o întreagă experiență de viață și de reflecție în marginea ei, drama în patru acte *Manasse* a consacrat, de fapt, un scriitor, impunându-se (și rămânând) totodată ca o realizare de primă însemnătate a dramaturgiei românești. „Ciudatul destin" al operei, de care amintea cândva Felix Aderca, nu poate fi însă ignorat nici din perspectiva secolului care s-a scurs de la apariția ei. Ostilitatea cu care se nimerise a fi întâmpinată, cu prilejul câtorva puneri în scenă (îndeosebi cele din 1905 și 1913), fusese cât se poate de exact intuită de autor încă în acidul, dar în același timp profundul său eseu socio-politic *Două măsuri*, din 1898, unde observa cu amărăciune, comentând situația evreilor din România acelui timp, că „parul cu care se dă în ovrei este propteaua cea mai bună pentru un guvern slab". În virtutea unui asemenea mecanism diversionist, evreii, ca entitate etnică fatalmente discriminată, nu puteau spera a fi „îmbrățișați" sau măcar tratați „frățește" decât lăsându-se a fi „îndepărtați de viața publică, goniți din sate, alungați de la o mulțime de ocupațiuni, dați afară din școală, scoși din armată, opriți de a se întruni, ocoliți ca leproșii" ș.a.m.d. Chiar socotită, ca orice absolutizare cu tentă polemică, în primul rând ca o formulă retorică, această enumerare de interdicții părea să nu aștepte decât momentul potrivit pentru a-și adjudeca și refuzul public al accesului la rampă. Refuz survenit, cum au demonstrat apărătorii de bună credință și cu calificare în materie ai promovării acestei „podoabe a literaturii române" (E. Lovinescu, 1913), pe scenele țării, nu la cererea – argumentată cu osebire estetic – a oamenilor de specialitate și nici măcar a unei majorități a obișnuiților teatrului (care și-au arătat întotdeauna dezacordul față de ingerințele politicului, știind să susțină ceea ce același critic numea, în intervenția sa *Pro „Manasse"*, „cinstea artei românești"), ci sub amenințarea oarbă a unei „minorități turbulente", instigate de diverse elemente xenofobe ori aculturale din rândurile studențimii manipulate de interese politicianiste. Semnificativ în acest sens este și gestul reparator (și, într-un fel, temerar) al marii actrițe Marioara Voiculescu, care – dezgustată, la rându-i, de ceea ce Arghezi numise, într-un vitriolant pamflet, *Ticăloșia unor secături* – sfidează recomandările „puterii", montând la

Scanned with OKEN Scanner

scurt timp piesa pe scena Companiei sale, cu convingerea, exprimată şi în presă (cf. „Adevărul" din 31 oct. 1913), că nu face decât un act de elementară demnitate profesională: „Fac artă şi am toată libertatea de a o face". Meritele dramei puteau fi de altminteri apreciate şi prin raportare la ceea ce N. Davidescu numea, în chiar toiul războiului mediatic stârnit de interdicţie, „ieftinătatea de bazar a similarei producţii româneşti" în domeniu, din epocă (aspect sesizat şi de C. Măciucă, în prefaţa ediţiei din 1996 a scrierilor lui **R.-R.**). Căci, aşa cum conchidea cronicarul în preambulul analizei consacrate spectacolului de la Teatrul Modern, „adulterul banal şi ticălos al autorilor de mărunţişuri", care invadaseră teatrele vremii, fusese silit, prin urcarea pe scenă a lui *Manasse*, să-şi cedeze locul „unei lupte pline de măreţie gravă". În sens larg, problematica vieţii de familie, în lumina noii „filosofii" aferente şi a treptatei disoluţii a autorităţii paternale, în favoarea unor raporturi mai puţin rigide între membrii îndelung monitorizatei „celule" a societăţii, stă şi la baza conflictului dramei lui **R.-R.** Cu adaptările de rigoare, privind apartenenţa etnică şi religioasă („de rasă", în termenii, cu conotaţiile cunoscute, din epocă) a personajelor implicate. Împrejurarea care declanşează ireconciliabila înfruntare o constituie faptul că Leea, alias Lelia (alternanţă onomastică purtătoare de asemenea de semnificaţii), nepoata îndrăgită a bătrânului Manasse Cohen, din Fălticeni, figură de „pater familias" de extracţie biblică, doreşte să-şi consfinţească, prin căsătorie, dragostea pentru tânărul magistrat bucureştean Matei Frunză. Exponent al evreimii conservatoare, descrise cu adesea penetrantă obiectivitate de **R.-R.** în *Două măsuri*, acest „vajnic apărător al legii străbune" (F. Aderca) nu poate îngădui însă o astfel de blasfemie. El nu urăşte religiile altora, pomenind bunăoară cu simpatie de boierii de altădată, care „aveau în iatac o icoană cu o candelă" şi frecventau în rând cu lumea de jos biserica, iar „dacă întâlneau pe popă, îi sărutau mâna în mijlocul drumului şi nu le era ruşine". Detestă, în schimb, pe cei ce-şi reneagă, sub orice formă, credinţa şi datinile: „Ovreiul ovrei să fie! şi creştinul să fie creştin, e mai bine aşa". Lucru ce i se pare de neconceput sub pecetea unui contract de mariaj mixt. „Psiholog îngust" (C. Ciopraga), el subestimează însă forţa pasiunii contrariate a tinereţii, încât, când este înştiinţat că Lelia (pentru el, de fapt, Leea), în pofida iubirii pe care era convins că i-o poartă, îi nesocotise întreaga elocinţă doctrinară, acceptând compromisul, încearcă a-şi negocia cu cealaltă „parte" reuşita. Banii oferiţi lui Matei, în speranţa unei posibile răscumpărări a „copilei", nu fac decât să sporească tensiunea oricum instalată, pregătind singurul deznodământ în măsură să susţină şi să reliefeze măreţia acestui adevărat „personaj de tragedie corneliană". Manasse moare, „neclintit în crezul său că imboldul inimii e amăgitor şi numai supunerea în faţa *datoriei* este calea de urmat" (Fl. Faifer). Ultima confruntare cu Leea / Lelia, cel de al doilea caracter puternic al dramei, poartă de altfel amprenta marilor finaluri clasice, în care se concentrează întreaga substanţă ideatică şi se rostesc sentinţe memorabile. Pledoaria pentru tradiţie şi obedienţă a inflexibilului Manasse („Prin gura mea te cheamă tot neamul tău obidit, îţi vorbesc în numele Dumnezeului părinţilor tăi de care vrei să te lepezi") şi aceea pentru toleranţă şi armonie a Leliei („Lumea mea nu o las, în alta nu intru. Stau la marginea a două lumi şi le unesc în iubire") se întâlnesc astfel, fie şi numai sub semnul eternului omenesc. Cum pare a sugera chiar omagiul simbolic rostit de Matei înaintea căderii finale a cortinei: „Un bărbat întreg s-a săvârşit. Stetea cu amândouă picioarele pe pământ şi capul lui ajungea până la cer. I-am făcut rău şi nu m-a iubit, dar amintirea lui o voi păstra în cinste". Mai lipsiţi în general de relief, inclusiv scenic, sunt reprezentanţii celei de a doua generaţii, angajate în conflict. Bancherul Nisim Cohanovici (variantă, elocventă în sine, a patronimicului Cohen), fiul lui Manasse şi tatăl Leliei şi al lui Lazăr, strămutat cu familia la Bucureşti (unde se petrece, de fapt, întreaga acţiune), face avere, dar devine, cum îl caracterizează Const. Graur, „un perfect parvenit", ataşat tradiţiei doar prin cultivarea, fără convingere şi „şcoală", a câtorva practici „mai puţin bătătoare la ochi". La fel ca şi soţia sa, Ester, pentru care diferenţele de religie ori etnie nu mai prezintă, practic, interes („Cine se mai uită!"...), singura ei preocupare fiind lansarea, cu arme şi bagaje, în lumea mondenă a capitalei. Antipatia scriitorului (vădită) faţă de această generaţie intermediară este cel mai uşor

Scanned with OKEN Scanner

sesizabilă însă în portretul pe care i-l consacră pretendentului – nedorit, dar acceptat într-un moment de derută şi obnubilare – la mâna Leliei, antreprenorul evreu, concitadin cu Manasse, Emil Horn, „alt parvenit, tot atât de incult, dar şi mai *terre à terre*" (C. Graur), întruchipare grobiană a simţului practic, în faţa căruia nu există scrupule („n-am nici o relaţie cu ovreii", le declară el unor invitaţi, în preajma oficierii căsătoriei, zădărnicite doar în ultima clipă). Personaj destul de şters, altminteri, la antipodul căruia, în multe privinţe, se situează „peţitorul" său secret (dar totodată şi „omul de casă" al bătrânului Manasse): misitul Zelig Şor, „raisonneur mucalit, care prin tertipurile şi apropourile lui creează dramei un climat specific şi pitoresc" (I. Negoiţescu), figură tipică de samsar, „adaptabil şi şugubăţ ca un Cilibi Moise" (G. Călinescu), în seama căruia mulţi cronicari au fost tentaţi să pună succesele obţinute de *Manasse* pe scenele vremii. Zelig Şor este, într-un fel, sarea şi piperul dramei, bufonul shakespearian care întreţine atmosfera de participare publică la dezbatere, nu fără a pune însă şi unele accente grave, adesea oportune asimilării exacte a substanţei acesteia. Potrivit mărturiei unuia din fiii autorului, Alexandru, în realizarea acestui personaj dramaturgul l-ar fi avut ca model pe misitul Şulim Schwartz, binecunoscut „în Iaşi şi în întreaga Moldovă", de „ghiduşiile şi cuvintele de spirit" ale căruia **R.-R.** „făcea mare haz". Existenţa unui asemenea prototip „viu" (ce pare de altfel să se fi şi recunoscut, cu satisfacţie, drept Zelig Şor) explică probabil, cel puţin în parte, şi deplina veridicitate a personajului, subliniată de G. M. Zamfirescu, în opinia căruia „Şor e umanitate normală, prezentată sub toate aspectele: surâs, jovialitate, meschinărie, ură, ironie, devotament, durere – aspecte aşa de veridice şi de o plastică umană aşa de convingătoare, încât de multe ori pune în umbră figura centrală a conflictului". Risc ce poate crea dificultăţi oricărui regizor decis să rămână fidel, în egală măsură, mesajului şi valenţelor artistice ale acestei profunde şi originale opere, în care creatorul nuvelei *Haia Sanis*, ca şi al lui, printre alţii, Levi Tof, din *Paştile blajinilor*, cuteza să vadă, în 1911, „cea mai bună dramă scrisă în româneşte".

EDIŢII: *Manasse*. Dramă în patru acte, Bucureşti, 1900; Piatra-Neamţ, 1912; Bucureşti, Biblioteca pentru toţi, n-rele 1012-1013, f. a.; *Manasse şi alte scrieri*. Ediţie şi prefaţă de Const. Măciucă, Bucureşti, 1996.

REFERINŢE CRITICE: H. Sanielevici, în „Noua Revistă Română", nr. 26, 1901 (cf. şi *Încercări critice*, 1903); P. Eliade, *Causeries littéraires*, I, 1903; Const. Graur, *„Manasse" (Notiţe critice)*, 1904; I. Chendi, în „Voinţa naţională", nr. 5779, 1904 (cf. şi *Scrieri*, IV, 1995); M. Dragomirescu, în „Epoca", n-rele 44, 51, 58, 65, 72, 79, 93, 100, 111, 118, 125, 132, 138, 152, 159, 166, din 1905 şi „Flacăra", nr. 4, 1913 (cf. şi *Dramaturgie română*, 1905; *Dela misticism la raţionalism*, 1924; *Scrieri critice şi estetice*, 1969); G. Bogdan-Duică, în „Convorbiri literare", nr. 4, 1905; N. Iorga, în „Sămănătorul", nr. 18, 1905 (cf. şi *Istoria literaturii româneşti contemporane*, II, 1934); I. Petrovici, în „Epoca", nr. 101, 1905 şi „Ramuri", nr. 9, 1976; I. Scurtu, în „Sămănătorul", nr. 12-13, 1905; Em. D. Fagure, în „Adevărul", nr. 5569, 1905; Virgil Pleşoianu, în „La Roumanie", 15 şi 19 febr. 1905; G. Panu, în „Săptămâna", nr. 96, 1905; M. Schwarzfeld, în „Egalitatea", nr. 7, 1908; D. Zamfirescu, în „Ramuri", nr. 889-892, 1909; M. Sadoveanu, în „Viaţa românească", nr. 6, 1911 (cf. şi *Opere*, VI, 1956); T. Arghezi, în „Viaţa românească", nr. 9, 1912 şi „Seara", 12 oct. 1913; P. Locusteanu, în „Flacăra", nr. 4, 1913; E. Lovinescu, în „Adevărul", nr. 8653, 1913 şi *Istoria literaturii române contemporane*, I, 1926; B. Brănişteanu, în „Adevărul", nr. 8655, 1913 şi „Adevărul literar şi artistic", nr. 4, 1921; Infra (I. Trivale), în „Noua Revistă Română", nr. 18, 1913 (cf. şi *Cronici literare*, 1971); D. Tomescu, în „Ramuri", nr. 19, 1913; N. Davidescu, în „Noua Revistă Română", nr. 21, 1913; M. Simionescu-Râmniceanu, în „Flacăra", nr. 22, 1914; Em. I. Critzmann, *Ronetti Roman*, 1915; C. Moldovanu, *Autori şi actori*, 1920; G. M. Zamfirescu, în „Rampa", nr. 33, 1928 şi (sub semn. Sam) în „Vremea", nr. 34, 1928 (cf. şi *Mărturii în contemporaneitate*, 1983); A. Clarnet, în „Propilee literare", nr. 15, 1928; M. Grindea, F. Aderca, C. Graur, I. Sternberg, B. Lăzăreanu, Dr. J. Neuman ş. a. în „Adam", nr. 114, 1938; S. Pană, în „Adam", nr. 147, 1938 şi „Revista cultului mozaic", nr. 292, 1973; Al. Ronetti-Roman, în „Curierul israelit", nr. 28, 1940; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; Monica Gorea, în „Tribuna poporului", nr. 81, 1944; M. Anastasiu, în „Teatru şi sport", nr. 29, 1945; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 şi 1918*, 1970; I. Massoff, *Teatrul românesc*, IV-VIII, 1972-1981; V. Mândra, *Clasicism şi romantism în dramaturgia românească*, 1973; N. Liu, în „Manuscriptum", 4, 1974; Fl. Faifer, în *Dicţionarul literaturii române de la origini până la 1900*, 1979; F. Aderca, *Contribuţii critice*, II, 1988; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, I, 1991; Evelin Fonea, în „Realitatea evreiască", nr. 119, 2000; Interim (C. Stănescu), în „Adevărul literar şi artistic", nr. 526, 2000.

L. B.

Scanned with OKEN Scanner

MANECHINUL LUI IGOR şi alte povestiri de iubire — Volum de nuvele şi povestiri de Victor Papilian. Editura Fundaţiilor Regale, Bucureşti, 1943. Cu excepţia *Femeii din întuneric*, publicată în revista ardeleană „Luceafărul" (II, 1942, nr. 3, cu dedicaţia „Lui D. D. Roşca"), marea majoritate a naraţiunilor alcătuitoare au apărut în prealabil în „Gândirea" între 1939 şi 1942. Cartea a fost apreciată favorabil de către critica şi istoria literară. În cronica sa, bunăoară, din „Revista Fundaţiilor Regale" (X, 1943, nr. 12, din 1 decembrie) Octav Şuluţiu socoteşte volumul drept „expresia perfectă" [...] „a unui mare talent", în măsură să sugereze de ce „Victor Papilian ocupă în literatura noastră un loc unic".

Dintre multiplele niveluri epice ale scrisului proteicului prozator ardelean (prin adopţie) şi neobositului animator ştiinţific şi cultural **V. P.**, *Manechinul lui Igor* (editată în perioada stabilirii vremelnice din pricina Diktatului la Sibiu a profesorului dimpreună cu universitatea clujeană „Regele Ferdinand") reprezintă culegerea în care autorul îşi divulgă cel mai explicit calitatea sa profesională de discipol al lui Hipocrat. O face cu o insistenţă comparabilă cu cea etalată în anii '30 de Mircea Eliade şi Camil Petrescu, exponenţii devizei „autenticităţii" şi „experienţei": „Toată lumea ştie că sunt profesor de anatomie, ca atare, om, în primul rând, cumpănit în judecată, bun observator şi conştiincios interpret al faptului de experienţă" sună propoziţia iniţială din nuvela titulară a volumului. Tot astfel, în *Ochiul cu două pupile*, naratorul îşi asumă postura de „chirurg cu renume" în vreme ce doctorul Dogăroiu din *În nopţi de mai* e socotit un „om reputat prin inteligenţa şi însuşirile lui de luciditate", acestora adăugându-li-se în *Pedeapsa* însuşirea de „bun observator" a medicului de pe vas (experienţă pe care a încercat-o de asemeni însuşi **V. P.**), cel etichetat drept „scepticul, necredinciosul, partizanul exclusivist al materialismului absolut". De altfel, prozatorul nu se mulţumeşte să arboreze cu (suspectă) superbie platoşa pozitivismului scientist, ci întreprinde şi nişte aparente şarje împotriva muritorilor plămădiţi din cu totul alt aluat, adică împotriva proverbialilor indivizi cu capul în nori, poeţii. De pildă, mediatorul epic al ultimei istorisiri amintite pune tocmai pe seama îndeletnicirii literare antipatia pe care o nutreşte faţă de frumosul Zătreanu: „Nu-mi plăcea fiindcă, inginer de meserie, scria versuri...". Răfuiala aceasta cu practicanţii nesuferitei ocupaţii poetice alcătuieşte de altminteri chiar miezul narativ al bucăţii *Creierul poetului* – sintagmă titulară ce numeşte sfera cercetării lui Racotă, diligentul „asistent prim" al unei alte autorităţi medicale. Cerebelul unui poet ar conţine, după părerea respectivului cercetător, două feluri de celule: „cele patologice, care i-au dat geniul, şi întârzierea în dezvoltare, care i-a dat talentul poeziei". La fel de puţin entuziastă este şi aprecierea lui asupra „imaginilor poetice". Acestea – zice el – „sunt figurile caleidoscopice, trântite la nimereală, ale jocurilor de cuvinte, sau, ca să folosesc un cuvânt savuros, ale bancurilor...". Numai că – aşa cum am sugerat printre rânduri – toată această paradă de scientism este montată cu un ţel mai degrabă diversionist, în speţă nu pentru a-i fi validate orgoliile ori pentru a-i fi oferite nişte ostentative bonificaţii, ca în literatura ştiinţifico–fantastică, ci, dimpotrivă, pentru a i se administra o „umilire", o sancţiune pedepsitoare. E vorba, mai exact, de o dublă corecţie. Cea dintâi se constituie în chip descumpănitor chiar pe terenul preocupărilor savantului în versiunea unei prelungiri insolite şi eretice a ştiinţei, a unei anti–ştiinţe fantastice (aşadar improprie tărâmului science–fiction). „Memoria nu este o funcţiune a creierului, ci a organelor de simţ, a ochiului, urechii, nasului, limbii şi pielii" susţine cu „un curaj de poet [se observă revenirea calificativului peiorativ] sau de nebun" fiorosul anatomist sovietic Igor Iaretzki Voroniuc. Şi, deşi prăpăstioasa teză îi apare colegului său român (naratorul) a ţine de pura „fantasmagorie", acestuia din urmă i se rezervă surpriza de a vedea confirmată opinia. „Ochiul are două feluri de sensibilităţi, una pentru lumină, cealaltă pentru culoare... [...] Vreau să disjung lumina de culoare. Culoarea, fiica luminii, e şi duşmana ei. Deci îmi trebuie o nouă pupilă, străină culorii, o poartă de intrare numai şi numai pentru lumină..." susţine şi obţine Serghie, fiziologul din *Ochiul cu două pupile*. „Ai două inimi contopite în inima dumitale... dar nu e ce crezi... nu sunt inimile din poveste...[...] inima provine din doi muguri..." îi comunică deşucheatul doctor de pe vasul din *Pedeapsă* poetului–imaginar Zătrea-

Scanned with OKEN Scanner

nu. La rându-i, iubita acestuia, parafrazându-l vag pe Kant (cum crede celălalt), îl înştiinţează pe mizantropicul său interlocutor: „Timpul şi spaţiul nu există... [...] Fiindcă doi oameni, despărţiţi prin zidurile închisorii, apele mării, sau răutatea oamenilor, se pot întâlni zilnic...". Însă toţi aceşti exponenţi ai unor postulate suprareale, deşi se află în prim-planul desfăşurărilor epice, nu reprezintă decât primul val al asediatorilor citadelei scientiste. Adevăratul şi decisivul asalt îl dau hulitele tărâmuri ale dragostei şi poeziei în cuprinsul unui volum subintitulat totuşi nu întâmplător: „şi alte povestiri de iubire". Pentru că e îndrăgostit de Sânzeana şi crede că „femeia e cel mai mare dar pe care natura ni l-a făcut" întreprinde fiziologul Serghie operaţia menită să realizeze un ochi cu două pupile. „Îmi trebuia – se explică el – s-o privesc mai mult... îmi trebuia s-o am mai mult... Nu-mi ajungeau numai doi ochi... Eram nesăţios de ea..." Aşijderi, gelosul Igor – ce-i drept, un ins zăticnit la minte – îi serveşte sacrificarea deţinuţilor politici („manechinele") spre a le preleva ochii, pe retina cărora pretindea că fotografiază chipul femeii iubite. În paranteză fie spus, merită ştiut că atribuirea unei asemenea practici criminale unui rus, adică unui ins din imperiul Gulagului (ţară pe care **P.** o cunoştea din timpul primului război când funcţionase temporar ca medic-şef la un spital din Odessa) i-a fost pusă în cârcă profesorului atunci când, în 1947, delatorii comunişti clujeni i-au cerut, bineînţeles abuziv, înlăturarea din învăţământul superior. Tot unor îndrăgostiţi le serveşte proclamarea, o dată cu căderea „în patima poeziei", a subiectivităţii spaţiului şi timpului în bucata întitulată simptomatic *Pedeapsă*. Pe un astfel de fundal epic nu e de mirare că se înfiripă firesc laitmotivul romantic, ba chiar eminescian la un moment dat, al cerului înstelat. Pe de altă parte, intuind primejdia căderii în facilitate, prozatorul imprimă pe alocuri istorisirilor translaţiile şi conexiunile surprinzătoare ale fantasticului. Astfel, mizantropul narator din *Pedeapsă*, după ce-şi numeşte relatarea „drăceasca mea povestire", pretinde că va evoca „toată laşitatea, toată cruzimea şi toată infamia oamenilor în preajma morţii". Până la urmă, sancţiunea suferită de acest sceptic exponent al unei uri neostoite, izvorâtă dintr-o insatisfacţie profesională, coincide cu revelaţia metafizicei şi atotbiruitoarei iubiri, situată la „hotarul visului, basmului şi poeziei", dintre omul cu două inimi şi Alina, identificată finalmente cu persecutata fiică a adversarului mefistofelicului doctor. Însă naraţiunea cea mai vădit aferentă regulilor genului fantastic rămâne fără îndoială *Manechinul lui Igor*. De astă dată, invenţia insolită (comparabilă cu cea din *Trădare* apărută în volumul anterior *Vecinul*) stă sub semnul unei regularităţi pe cât de consonante şi gradate pe atât de descumpănitoare pentru personajul martor. Nu în mică măsură contribuie la acest efect silueta neguroasă, înzestrată, se sugerează, cu un soi de ubicuitate, a protagonistului, modelat în descendenţa durabilei tradiţii tipologice a goticului englez, întinse de la Ambrosio din *Călugărul* (1796) lui Matthew Gregory Lewis până la *Dracula* (1897) de Bram Stoker. Totuşi, cultivarea spaimei şi deci mărturisirea profesiunii de credinţă fantastice este făcută cu o ostentaţie prea teatrală (amintind *Aranca, ştima lacurilor* de Cezar Petrescu) spre a nu stârni bănuiala unui pariu sau joc mai degrabă exterior cu tărâmul acesta epic. De altfel, autorul ne previne nu întâmplător că a frecventat „literatura fantastico-umoristică", sintagmă ce anunţă formula unui amuzant supranatural „barbieresc" cultivat de către spiritualul scriitor într-un ciclu ulterior.

EDIŢII: *Manechinul lui Igor şi alte povestiri de iubire*, Bucureşti, 1943; *Povestiri fantastice*, ed. îngrijită de Cornelia Papilian şi Constantin Cubleşan, cu o prefaţă de Constantin Cubleşan, Cluj-Napoca, 1994.

REFERINŢE CRITICE: Octav Şuluţiu, în „Revista Fundaţiilor Regale", nr. 12, 1943; Sergiu Pavel Dan, în „Tribuna", nr. 22, 1970; Idem, *Proza fantastică românească*, 1975; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1972.

S. P. D.

MANOIL — Roman de D. Bolintineanu, apărut mai întâi în revista „România literară" din 1855 şi, în acelaşi an, în volum, la Iaşi. Redactat într-o primă formă în 1851, după chiar mărturiile autorului, un fragment a apărut şi în unicul număr, interzis de cenzură, al „României literare" din 1852, semnat D. Valentin. În primul număr al reînviatei sale gazete, „Dâmboviţa", din 1970, **B.** retipăreşte o formă revizuită a începutului romanului, sub titlul *Manuel*.

Scanned with OKEN Scanner

Manoil este unul dintre primele romane complete publicate în limba română, construit sub formă epistolară, în manieră romantică, în tradiția *Noii Eloise*, a *Suferințelor tânărului Werther*, a romanelor lui Chateaubriand și ale D-nei de Staël. Forma epistolară, preferată de romancieri în epoca preromantismului și în primele perioade ale curentului romantic, era prielnică prezentării unui erou sentimental, melancolic, adesea pesimist, predispus la autocontemplare și divagații lirice; era, pe de altă parte, potrivită talentului unor scriitori încă nu îndeajuns de obiectivați și nu suficient de stăpâni pe uneltele construcției epice, așa cum era și **B.** la jumătatea secolului trecut. Scrisorile din care e compus romanul iau repede alura unor pagini de jurnal, iar acțiunea se desfășoară în două etape, de câte două luni aproximativ, separate între ele printr-un interval de doi ani, pe care eroul principal îi petrece în străinătate. Istoria e aceea a deziluzionării, decăderii morale și redempțiunii prin dragoste a unui tânăr înzestrat cu reale calități intelectuale și sufletești, dar având un caracter slab, impulsiv și ușor de manevrat de către cei din jur. În numeroase secvențe din epistolele–jurnal, eroul își face un autoportret de personaj romantic: orfan și sărac, însingurat și sentimental, sensibil până la lacrimi în fața frumuseților naturii sau a ingratitudinii omenești, generos și curajos, în prima parte a romanului, sau, dimpotrivă, cinic și juisor, risipitor și frecventând locurile de perdiție, dezabuzat de toți și de toate, până la a reflecta cu sânge rece la sinucidere, în partea a doua. În ambele ipostaze personajul păstrează totuși două trăsături de caracter constante, care fac posibilă și plauzibilă legătura dintre părți și permit și finalul fericit: Manoil are un temperament maleabil, care-l face nu numai vulnerabil la influențele nefaste, ci și ușor de redresat de către cei care-i doresc binele, și e de o mare și impulsivă generozitate, care-i câștigă sufletele celor din jur și-i procură apărători în momentele de grea cumpănă. În prima parte, romanul este un fel de „educație sentimentală" a eroului, săvârșită în decorul vieții de moșie românească la jumătatea secolului trecut; partea a doua, care suferă și influența romanului „de mistere", gen E. Sue sau P. Féval, ne introduce în capitala tuturor viciilor și compromisurilor, care e gata să-l piardă pe erou, de tentațiile și crimele căreia scapă *in extremis*, prin devotamentul unei tinere fete pure și curajoase și printr-un favorabil concurs de împrejurări. **B.** adoptă în *Manoil* formula povestirii la persoana întâi cu focalizare internă constantă, care servește foarte bine scopurile romanului, ca și posibilitățile și limitele autorului. Combinat cu forma de epistolă–jurnal, acest procedeu permite o mare libertate în dimensionarea și angrenarea secvențelor narative, trecerea uneori abruptă de la un moment la altul al acțiunii, intercalarea firească a descrierilor și chiar încercarea de autoanaliză sufletească. Procedeul permite însă, înainte de toate, câștigarea și păstrarea simpatiei cititorului față de erou, în ciuda marilor sale greșeli, lucru ce n-ar fi fost posibil dacă se adopta o perspectivă externă, aceea a personajului martor sau a autorului omniscient. Focalizarea internă contribuie și la realizarea suspansului, menținând temporar secretul în ceea ce privește semnificația și urmările posibile ale unor fapte și menajând lovitura de teatru care permite un deznodământ fericit. Tot prin intermediul personajului, care în aceste momente se identifică în mod vizibil cu autorul, **B.** ne prezintă scene din viața socială românească de la mijlocul veacului trecut, povestește episoade semnificative (cum ar fi cel al Tudorei, al Anei sau al călugăririi forțate a surorilor lui Alexandru C.) sau își expune punctul de vedere în legătură cu literatura română, făcând propagandă unor colegi de breaslă și de generație. Pledoaria pentru literatura națională, accentul pus pe creație și „născocire" în poezie, imaginea geniului neînțeles de societatea înconjurătoare sau prețuirea folclorului sunt tot atâtea puncte de contact ale concepțiilor eroului cu crezul autorului, pe terenul comun al romantismului românesc de formulă pașoptistă. Interesat de comunicarea unei istorii cu tâlc în același timp critic și patriotico–moralizator și de înfățișarea unui personaj în mai multe sensuri pilduitor, **B.** optează pentru o tehnică narativă limpede și fără complicații în ceea ce privește mânuirea cronologiei. Odată stabilită convenția epistolară, acțiunea evoluează constant prin însumarea secvențelor de mărturisiri compuse de personajul narator. Povestirea are o direcție principală constantă, spre care converg și cele câteva episoade colaterale, și se distinge, pentru un autor și personaj poet, printr-o mare economie a mijloacelor discursive. Pauzele descrip-

Scanned with OKEN Scanner

tive sau reflexive sunt destul de puține și totdeauna de dimensiuni tolerabile, iar portretele (cele ale personajelor principale sunt amănunțite însă), deși banale prin elementele lor componente, nu fac notă discordantă față de stilul de ansamblu. Mai stângace sunt dialogurile, mai ales cele care pretind să dezvăluie viața sufletească profundă a personajelor, și scrisorile intercalate, care sunt departe de spontaneitatea și firescul presupuse de textul eroului principal. Este și aceasta o mărturie a dificultăților pe care le întâmpină autorul când e vorba să se distanțeze de povestirea istorisită și mai ales de personajele imaginate, **B.** izbutind mai bine în acele părți ale romanului în care exprimarea directă e cerută de însăși desfășurarea lui firească. *Manoil* a fost comentat elogios încă din 1853 de G. Sion (într-un articol apărut în „Gazeta de Moldavia"; Sion intenționa să publice romanul direct în volum, după interzicerea „României literare"), care îi subliniază în special caracterul inovator, într-o literatură căreia îi lipsea în momentul respectiv specia romanului, cititorii trebuind să-și satisfacă interesul pentru ea doar prin lectura unor traduceri „bune și rele". În posteritatea imediată, însă, el nu s-a bucurat de aprecieri pozitive. Abia Ibrăileanu, în cursul său de la Iași din 1910–1911, îi face o analiză serioasă. Cu trecerea timpului, valoarea lui apare mai clar, judecată în contextul istoric al începuturilor romanului românesc.

EDIȚII: *Manoil* , Iași, 1855; *Proză: Manoil. Elena*, cu o prefață de Petre V. Haneș, București, 1915; *Opere alese*, vol. II *Proză*, studiu introductiv de D. Păcurariu, text stabilit de Rodica Ocheșeanu și Gh. Poalelungi, București, 1961; *Manoil. Elena*, prefață de Teodor Vârgolici, București, 1971; *Opere*, vol. V, Romane, ediție îngrijită, tabel cronologic, note și comentarii de Teodor Vârgolici, studiu introductiv de Paul Cornea, București, 1989; *Manoil. Elena*, postfață și bibliografie de Teodor Vârgolici, București, 1988; *Manoil. Elena*, ediție îngrijită, prefață și curriculum vitae de Teodor Vârgolici, București, 1993.

REFERINȚE CRITICE: V. Gr. Pop, *Conspect asupra literaturii române și literaților ei*, 1875 (reed. 1982); I. Nădejde, *Istoria limbei și literaturei române*, 1886; G. Ibrăileanu, *Epoca Alecsandri*, 1910–1911 (lito; vezi în *Opere*, vol. VIII, 1979); G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); D. Popovici, *Dimitrie Bolintineanu*, 1942; Idem, *Cercetări de literatură română*, 1944; Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, 1944 (ed. a II-a, 1971); T. Vârgolici, *Opera lui D. Bolintineanu*, 1972; *** *D. Bolintineanu / Interpretat de... /*, 1974; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. I, 1980; M. Barbu, *Romanul de mistere în literatura română*, 1981; T. Vârgolici, *Aspecte ale romanului românesc din secolul al XIX-lea*, 1985; S. Craia, *Fețele orașului*, 1988.

G. A.

MARA — Roman de Ioan Slavici, publicat în revista „Vatra", anul I, 1894, iar în volum, la Budapesta, în Editura Institutului de Arte Grafice Luceafărul, 1906. Din multe puncte de vedere, *Mara* este o continuare a operei nuvelistice. De altfel, la apariția în revistă, purta subtitlul „nuvelă". În acest roman, **S.** extinde și îmbogățește imaginea „lumii prin care a trecut" în ținutul său de baștină, evocată în *Novele din popor*, aprofundează și nuanțează procese sufletești schițate înainte. *Mara* este un roman social și totodată psihologic, a cărui acțiune e plasată într-un cadru real sub aspect geografic și istoric, la Lipova și Radna, la Buteni, la Arad și la Viena, toate locuri familiare scriitorului. Nu poate fi exclusă nici existența unor prototipuri reale ale unor personaje, știut fiind că **S.** a fost mai mult un observator decât un imaginativ.

Peisajul social evocat în roman e bogat și variat, încât ideea de frescă se impune. El se umple cu imagini caracteristice, adesea pitorești, ale unor manifestări colective, între care târgul de toamnă, culesul viilor, cu obiceiurile specifice Podgoriei Aradului, procesiunile religioase, momentele ceremoniale din viața breslelor, „verboncul" (recrutarea) etc. Situată la periferia Imperiului Habsburgic, lumea din *Mara*, în care românii sunt amestecați cu germanii, maghiarii sau sârbii, recepționează undele frământărilor politice din perioada postrevoluționară, care nu reușesc totuși să tulbure convietuirea relativ pașnică a diverselor etnii sau confesiuni. În același timp, scriitorul prezintă viața câtorva familii, ca principale celule ale organismului social, decupând scene din existența cotidiană, cu armonia ce domnește în casa cojocarului sârb Sava Claici, unde calfele și ucenicii sunt considerați membri de familie, cu stinghereala ce apare în casa Marei, ca urmare a unui început de înstrăinare a copiilor de mama lor, cu dușmănia ce mocnește în familia măcelarului neamț Hubăr, vinovat de a fi călcat sfințenia relațiilor conjugale etc. În raport cu nuvelele sătești, mediul social apare aici mai degrabă

Scanned with OKEN Scanner

citadin, deschis şi dinamic. De altfel, pe o însemnată latură a sa, romanul redă tocmai „ridicarea noroadelor". Aceasta este ilustrată mai ales prin ascensiunea Marei, tânăra precupeaţă rămasă văduvă cu doi copii, cu o situaţie materială modestă şi multă ambiţie. După ce agoniseşte o însemnată avere, prin muncă îndârjită, economii drastice şi o rară pricepere în afaceri, ea devine un personaj de vază în Valea Mureşului, fiind adoptată de burghezia locală. S. evidenţiază rolul central al banului în societatea vremii. Asemenea lui Balzac, el redă procesul acumulării primitive a capitalului. Principalele mijloace de îmbogăţire sunt meşteşugurile, comerţul şi cămătăria. Romanul e plin de pieţe, târguri, crâşme, cojocării şi măcelării în care se agonisesc banii. Mara porneşte de la mărunta negustorie ambulantă, intră apoi în afaceri de tot mai mare anvergură, pentru ca în final să practice mai ales cămătăria. De la începutul până la sfârşitul cărţii, ea e prezentată într-o continuă încordare a puterilor fizice şi sufleteşti, parcă inepuizabile, canalizată spre agonisirea, tezaurizarea şi păstrarea banilor. Şi totuşi Mara nu intră în categoria negativă a parveniţilor sau avarilor ce populează toate literaturile. Ea nu adună banii numai din arghirofilie, ci îi consideră totodată un mijloc pentru realizarea fericirii copiilor ei. Avariţia are la Mara o puternică motivaţie raţională, chiar „teoretică", derivând din înţelegerea mecanismelor unei societăţi în care banul este etalonul valorii, nu numai pentru bunuri, ci şi pentru oameni. „Banul, draga mamei, îi spune ea Persidei, e mare putere, el deschide toate uşile şi strică toate legile, iar tu ai bani, destui bani, mulţi bani! Nu eşti tu orişicine". Şi tot aşa îşi mângâie copilul, pe Trică, eliminat din şcoală: „Lasă, dragul mamei – grăi dânsa în cele din urmă îndârjită – căci am eu să te dau la o altă şcoală mai bună! Am să te scot om, om de carte, om de frunte ca să nu mai fii ca tatăl şi ca mama ta, ci să stea ei şi copiii lor în faţa ta cum stăm noi în faţa lor! Eu pot, eu am – urmă ea ca avântată – mi-a dat Dumnezeu şi are să-mi mai deie, fiindcă el nu face deosebirea între oameni!". Mara se manifestă aici ca o apologetă a egalităţii burgheze, bazată pe forţa banului, dar travestită în haină religioasă. Dragostea de bani şi de copii sunt cele două puternice resorturi ale sufletului Marei, valori interşanjabile, forţe ce se asociază sau se ciocnesc, împiedicându-se una pe alta să devină excesive, să se transforme în „slăbiciuni" care să prejudicieze echilibrul personajului. S. evidenţiază cu subtilitate acest raport, descriind reacţiile identice ale eroinei sale în două situaţii extreme. Mai întâi, când află că fiica ei se zbate în chinuri: „– Cu moaşa!? strigă Mara ca ieşită din fire şi se porni ca alungată de iele şi fără ca să mai închidă uşile în urma ei". Apoi, când, aflată la căpătâiul Persidei, îşi dă seama că şi-a lăsat comoara nepăzită: „– Vai de mine! Uşile casei au rămas deschise şi tainiţa din perete nu-i acoperită! strigă ea şi ieşi ca dusă de frica morţii!". Dar nu numai spaima, ci şi înduioşarea se manifestă la Mara deopotrivă în faţa banilor adunaţi („Stetea Mara, stetea şi număra în gândul ei banii... număra mereu şi-i aduna de se făceau mulţi, încât ochii i se umpleau de lăcrimi") şi în faţa frumuseţii fiicei sale („Mara era, cât stetea fata ei acasă, mereu cu ochii umezi, ea singură nu ştia de ce. Prea i se făcuse fata fată şi nu mai ştia ce să facă cu dânsa..."). Un acord aproape deplin se stabileşte între personaj, mediul social şi scriitorul narator, exprimat într-unul din pasajele consemnând succesul Marei: „Nici că se uitau însă oamenii ca mai-nainte la dânsa. Las'că banul te ridică şi în sufletul tău, şi în gândul altora, dar banul agonisit e dovadă de vrednicie, şi mesenii toţi înţelegeau de ce Mara şade în scaun ca pusă într-un jeţ şi vorbeşte rar şi apăsat". Doar atunci când avariţia tinde să câştige teren în dauna sentimentului matern sau luptă cu vanitatea Marei, care doreşte să-şi afirme noul statut social şi economic, căutând totuşi să se autoînşele sau să-i înşele pe ceilalţi asupra situaţiei şi motivelor sale, scriitorul o priveşte cu amuzată ironie. Construită pe câteva coordonate contrastante – râvnă de îmbogăţire şi dragoste maternă, dârzenie bărbătească şi sensibilitate feminină, porniri violente şi capacitate de stăpânire, vanitate disimulată sub o falsă umilitate, Mara este un personaj profund veridic şi de mare relief. Din toată fiinţa ei se degajă impresia de tărie, de echilibru, optimismul celui aflat în ascensiune. Ea face parte din familia eroilor de mare energie, triumfători din proza lui S., între care Popa Tanda şi Huţu din *Budulea Taichii*, ce se transformă şi transformă la rândul lor, ridicându-l şi armonizându-l, mediul în care trăiesc. În opoziţie cu Mara este tratat Hubăr, măcelarul neamţ. Venit cu ani în

Scanned with OKEN Scanner

urmă de la Viena, el a rămas străin în aceste locuri. Apoi sufletul îi este apăsat de păcatul adulterului din care a rezultat nebunia şi moartea frumoasei slujnice Reghina şi copilul ei Bandi, marcat de puternice traume psihice. Viaţa familiei sale e supusă unui continuu proces de dezagregare, înstrăinării de soţie adăugându-i-se un conflict deschis cu Naţl. Încercarea de a repara daunele morale aduse celor din jur şi de a-şi regăsi liniştea prin întoarcerea în locurile natale este, ca şi în cazul altor personaje damnate ale lui **S.**, tardivă. Romanul se încheie cu uciderea lui Hubăr de către fiul său nelegitim Bandi, act în care unii istorici literari au văzut o expresie a eticismului exagerat al scriitorului, iar comentatorii mai recenţi, ce interpretează opera din perspectiva psihologiei abisale, o ilustrare a complexului lui Oedip. Pe fundalul social redat de **S.** prin procese, personaje şi imagini memorabile, scriitorul abordează din nou una din temele nuvelisticii sale, dragostea şi căsătoria, dând cea mai bogată, mai profundă şi mai minuţioasă dezvoltare a ei din întreaga sa operă. Sunt urmărite mai multe cupluri, dar în centrul romanului se află istoria zbuciumată a iubirii şi căsniciei dintre Persida, fiica Marei, şi Naţl, băiatul lui Hubăr. Toate etapele evoluţiei acestui cuplu, de la aprinderea sentimentului de iubire până la împlinirea căsniciei prin apariţia primului copil, sunt reconstituite cu minuţie, cu o scrupuloasă grijă pentru nuanţe. Spectacolul iubirii este prezentat din diverse unghiuri de vedere: din acela al eroilor înşişi, care îl trăiesc, dar îl şi contemplă şi problematizează, din acela al familiilor implicate, din altul al comunităţii înconjurătoare. Teatralitatea scrisului slavician, remarcată mai de mult, dar analizată insistent în lucrări mai noi, este evidentă în prezentarea acestui cuplu. Dragostea se naşte la prima vedere, e fulgerătoare. Fata Marei, crescută în mănăstire, de o frumseţe uşor virilă, îl fascinează pe tânărul efeminat Hubărnaţl care, deşi măcelar, „era, aşa la înfăţişare, om plăpând, parcă mai mult fată decât fecior". În descrierea frumuseţii fetei, înflorită brusc, întâlnim reminiscenţe eminesciene: „Înaltă, lată-n umeri, plină, rotundă, şi cu toate aceste, subţirică s-o frângi din mijloc; faţa ei ca luna plină, curată ca floarea de cireş şi albă de o albeaţă prin care numai din când în când străbate, abia văzut, un fel de rumeneală". Iar Mara, uimită de această frumuseţe, ca şi Trică, fratele Persidei, şi trecătorii de pe stradă, ar vrea „s-o poată fermeca, pentru ca aşa să rămâie pe veci înmărmurită". Iubirea apare ca o forţă misterioasă, demonică, ce pune stăpânire pe întreaga fiinţă a celor îndrăgostiţi, răpindu-le luciditatea şi anihilându-le voinţa. Dragostea este oarbă. Naţl are ochii „împăiengeniţi". Persida este „pierdută, căzută într-un fel de leşin". Cinicul student întârziat Burdea, martor al evoluţiei cuplului, lămureşte acest lucru lui Naţl: „Dar de ce vă iubiţi? Asta nu se întreabă! Au în lumea aceasta toate lucrurile un «pentru că»: iubirea e din altă lume şi se iveşte din senin, fără să ştii de ce, se dă pe faţă fără ca să ştii cum şi te duce fără ca să ştii unde". Stăpâniţi de iubire, eroii au mereu senzaţia că trăiesc în „altă lume", în vis, „ca dintr-aiurea". Dragostea este mai ales durere, suferinţă şi zbucium. Naţl, suflet mai slab, o trăieşte ca atare din primul moment. Persida va simţi şi ea durerile iubirii pe măsură ce devine tot mai conştientă de discrepanţa dintre lumea reală şi acea „altă lume". Pentru amândoi, iubirea se asociază cu ideea de nenorocire, de blestem, de soartă neîndurată. Speriaţi în faţa tăriei propriilor sentimente, pe care le consideră aproape un păcat, confruntându-le cu morala şi prejudecăţile mediului ce puneau pe primul plan ascultarea de părinţi, criteriul social, naţional şi confesional, tinerii încearcă să se înfrâneze, să se apere de ei înşişi. Naţl rătăceşte prin lume, iar Persida îşi caută scut pe rând în preajma mamei sale, în sânul colectivităţii sau în mănăstire, spaţiu securizant, „unde privirile tuturora o mustră, unde nu poate să umble de capul ei". Dar sentimentul covârşitor, ajutat de întâmplare, îi va uni în cele din urmă. Persida, în stare să se stăpânească atâta timp cât îl crede pe Naţl însuşi stăpân pe sine, nu mai ezită să-l urmeze când îl ştie nenorocit, în urma unui conflict violent cu tatăl său. Dragostea ei are o nuanţă aproape maternă. Cele mai alese bucurii i le oferă ocrotirea devotată a neajutoratului şi nechibzuitului Naţl, fericirea lui, care este propria ei operă. Personalitatea puternică a Persidei îl copleşeşte pe Naţl, care are conştiinţa inferiorităţii sale, ceea ce-i alimentează neliniştea, gelozia şi brutalitatea, minând dragostea şi familia lor. Diferenţa dintre cele două personaje se datoreşte şi unor date de ordin ereditar. Persida aduce în iubire şi familie tăria, îndârjirea şi optimismul Marei, în timp ce Naţl a

Scanned with OKEN Scanner

moştenit nestatornicia şi slăbiciunea de caracter ale bătrânului Hubăr, agravate încă de viaţa înlesnită într-o familie bogată şi de situaţia sa de intelectual ratat, ajuns într-o profesie pentru care nu are vocaţie. După ce traversează un adevărat infern, scriitorul sugerând că marile fericiri se dobândesc prin mari suferinţe, în final, o dată cu naşterea copilului, Persida şi Naţl cunosc nu numai fericirea iubirii, ci şi „pacea şi liniştea" (titlul ultimului capitol), în urma reconcilierii cu familia şi a integrării în colectivitate. Soluţia a fost considerată de unii comentatori facilă, derivând din tendenţiozitatea morală a scriitorului. În realitate, ea e pe deplin motivată. Apariţia copilului aduce în sfârşit echilibrul în iubirea celor doi, canalizând pe un făgaş firesc dragostea maternă a Persidei şi eliberându-l pe Naţl de sub tutela care îl strivea. Acesta, devenit tată, capătă un alt rost în familie, care-i dă o nouă demnitate, încetând să mai fie doar soţul Persidei. În cadrul acestui cuplu, deosebiri există şi sub raportul reuşitei artistice. Creator a numeroase figuri feminine de mare frumuseţe, **S.** ne dă în personajul Persidei pe cea mai izbutită dintre ele. Privit din exterior, într-o suită de portrete ce-i marchează evoluţia, iradiind constant o forţă interioară care-i impresionează pe toţi cei din jur, personajul este urmărit şi mai stăruitor în mişcările sufleteşti, dezvăluite în dialog, în monologul interior sau în relatarea în stil indirect liber a scriitorului. El ne dă impresia unei profunde autenticităţi, în care notele discordante sunt puţine. Construcţia lui Naţl nu e tot atât de sigură. Personajul e cam schematic, autorul avansând unele date despre el ca simple informaţii, insuficient legate şi fără a le adânci. Rezerve îndreptăţite s-au formulat în privinţa stilului din acest roman, cu un limbaj relativ sărac şi monoton, mai puţin îngrijit şi expresiv în raport cu cel din *Novele din popor*, cu unele expresii greoaie, reprezentând calcuri după limba germană. În ciuda unor imperfecţiuni, *Mara* se impune prin construcţia sigură, prin adevărul şi forţa evocării unor aspecte de viaţă socială şi morală, prin densitatea latenţelor textului, ce permite lecturi diverse, ca primul roman românesc modern. Minimalizat de unii critici (Pompiliu Constantinescu), romanul e considerat azi „prima capodoperă a genului la noi" (N. Manolescu).

EDIŢII: *Mara*, Budapesta, 1906; *Mara*, Bucureşti, 1913; *Mara*, Bucureşti, /1925/; *Opere*, II, Bucureşti, 1952; *Mara*. Cu o prefaţă de I. Popper, Bucureşti, 1956 (ed. a II-a, 1985); *Mara*. Prefaţă de Constantin Măciucă, Bucureşti, 1961; *Mara*. Prefaţă şi note de Al. Săndulescu, Bucureşti, 1964; *Opere*, VII, *Mara*, Bucureşti, 1973; *Mara*. Tabel cronologic, prefaţă, note şi bibliografie de Pompiliu Marcea, Bucureşti, 1975; *Mara*. Repere istorico–literare de D. Vatamaniuc, Bucureşti, 1976; *Mara*. Postfaţă şi bibliografie de Radu G. Ţeposu, Bucureşti, 1979 (ed. a II-a, 1985); *Mara, Moara cu noroc, Pădureanca*, Bucureşti, 1986; *Mara*. Prefaţă, tabel cronologic, aprecieri critice şi bibliografie de Constantin Mohanu, Bucureşti, 1989; *Mara*. Ed. îngrijită de D. Vatamaniuc, Galaţi,Bucureşti, /1991/; *Mara*. Ediţie, prefaţă, curriculum vitae şi bibliografie de Constantin Mohanu, Bucureşti, 1993; *Mara*, Chişinău, 1996; *Mara*. Comentariu literar şi tabel cronologic de Elisabeta Lăscoi, Bucureşti, 1996.

REFERINŢE CRITICE: Ov. Densusianu, în „Viaţa nouă", nr. 24, 15 ian. 1907; O. Botez, în „Adevărul literar şi artistic", nr. 247, 30 aug. 1925; P. Constantinescu, în „Mişcarea literară", nr. 40-41, 15, 22 aug. 1925; N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane*, II, 1934; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); P. Marcea, *Ioan Slavici*, 1965 (ed. a II-a, 1968, ed. III, 1978); M. Zaciu, *Masca geniului*, 1967; Ov. Drâmba, *Istoria literaturii române*, III, 1968; D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici. Opera literară*, 1970; C. Stănescu, *Cronici literare*, 1971; Al. Săndulescu, *Ioan Slavici. Evaluări critice*, 1977; *Ioan Slavici. Interpretat de...*, 1977; Magdalena Popescu, *Slavici*, 1977; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, I, 1980; I. Dodu Bălan, *Ioan Slavici sau Roata de la Carul Mare*, 1985; A. Cosma, *Geneza romanului românesc*, 1985; V. Popovici, *Eu, personajul*, 1988; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, I, 1991; *Ioan Slavici comentat de Constantin Cubleşan*, 1994; M. Tomuş, *Romanul romanului românesc*, 1999.

S. I.

MARATONUL — Volum de versuri de Cristian Simionescu apărut în 1985 la editura Cartea Românească. E al treilea volum al autorului după debutul din 1970 cu *Tabu* şi cea de-a doua carte, *Vicleniile oceanului*, publicată în 1980. Subtitlul cărţii este „poeme", sugerând individualitatea părţilor din interior: şapte „cărţi" ce reiau titlul volumului şi cinci coduri diferenţiate după personajul la care fac referire: *Codul lui Blasfem*, *Codul bufonului*, *Codul lui Striax*, *Codul candidului*, *Codul arhitectului*.

Prima problemă pe care o suscită cartea e una de unitate: în ce măsură autorul respectă (iar lectura va trebui să o facă în egală măsură) indicaţia pluralităţii pe care o ascunde subtitlul sau, dincolo de diferenţe şi eventuale disonanţe între fragmente, *Maratonul* va fi citit ca un vast

Scanned with OKEN Scanner

poem, o desfăşurare epopeică de felul celei pe care o va oferi în 1990 Mircea Cărtărescu în *Levantul*. Soluţia lecturii va fi în mod firesc cea din urmă, însă nu trebuie eliminată relevanţa indicaţiei auctoriale. Volumul construieşte o unitate de atmosferă şi de stil, dar nu şi una narativă, evolutivă. Într-un chip paradoxal, *Maratonul* e atât întregul, cât şi fiecare parte a sa. Orice încercare de a integra, de a subordona nu doar fragmentele anunţat individuale, ci chiar fiecare frază sau imagine poetică unui sens superior, de a urmări o direcţie şi o mişcare anume, e sortită neîmplinirii. Rezultatul va fi mereu obscur, iar efectul de o supărătoare şi chinuitoare monotonie. *Maratonul* nu „duce" undeva, personajele nu interacţionează, nu diferă faţă de sine în final comparativ cu ceea ce erau la debut. Cu alte cuvinte, în volum nu se *întâmplă* propriu-zis nimic. Orice lectură pornită cu aşteptarea unui parcurs evolutiv îi va dăuna volumului, va dezaproba preferinţa pentru abscons, nenumăratele repetiţii, rămânerea neîntreruptă între aceleaşi spaţii, precum şi desfăşurarea cu obstinaţie a unei unice şi nejustificate formule poetice. Discursul poetic al lui **C. S.** nu crede însă nici o clipă în dinamism, poezia nu se poate constitui prin diferenţiere, efectul poetic nu poate fi atins utilizând abuziv mijloacele altor forme şi genuri. Poezia nu se face şi nu stă în trecerea de la o imagine la alta, ci în fiecare imagine, pe deplin şi suficient. Relaţia unei imagini cu alta e pur convenţională, e un truc comun poetului şi cititorului, consecinţa unei aşezări, o armonie ce nu poate fi creată artificial, ci în inima unei mereu prezente şi totale simultaneităţi. „Provizorat,/ tu eşti briza humană eternă", spune Mimul în intervenţia sa din debutul cărţii. După cum faptul că „timpul trece e o idee desuetă". O poezie ce nu crede în evoluţie (la nivel poetic, efectul nu e obţinut prin ordonare, ci prin apăsătoare verticalitate) va miza pe încărcătură picturală, iar *Maratonul* e un asemenea volum de imagini voit baroce, grele de culori şi sensuri până când rezistenţa unui înţeles ce părea dominant cedează şi, dincolo de o concreteţe subliniată, obsesivă a imaginilor, atingerea unei structuri semantice de bază e imposibilă. De aici obscuritatea textului. Preferinţa pentru cantitate şi aglomeraţie, nu pentru limpezime şi concentrare, avantajul veşmintelor asupra nudităţii: „Nu negaţi marele rost al vestmintelor,/ ele dezvăluie, nu goliciunea!". Cuvintele devin măşti şi nu semne, trebuind astfel să ne concentrăm asupra liniilor suprafeţei: „Mască, eşti mai umană şi mai adevărată / decât ţi s-a hărăzit printr-o inocentă inerţie!". Poetul invită aşadar la un „banchet purgatoric" al cuvintelor, la o lepădare perpetuă de inerţia abia-trecutului sau a lui acceptatului. Ochiul este prea „vanitos" pentru a nu se îmbăta repetat de iluzie, de carnalitatea fiecărei imagini, de senzualitatea fiecărui prezent. „Maratonul", linia comună între fragmente care „în miezul nopţii poate s-apară", nu e decât o succesiune neinterpretată, neghidată din vreo exterioritate, de „capete arzând, felinare în haos". Şi în fiecare dintre ele, ca în orice „bob mărunt", „poate locui pilonul izbăvitor, elixirul". La fel cum personajele lui Mircea Horia Simionescu din *Breviarul (Historia calamitatum)* reconstruiesc istoria din perspectiva unor nebuni, istorie care are aceeaşi relevanţă precum cea oficială, intervenţiile vocilor prea puţin diferenţiate din *Maratonul* se înscriu în spaţiul unei „bufonologii" extrem de serioase, „istorii scrise pe frunze" mărturisind o deşertăciune a sensurilor de oriunde şi oricând, dar şi o deschidere iniţiatică spre „poeţii voluptoşi" care gustă nemăsurat din deliciile adevărurilor momentane şi se „consolează", cuvânt ce revine deseori în text cu încărcătura unei chei, a unei focalizări aproape limpezite, cu „arta jumătăţilor de măsură", a simulării în sine: „devine adevăr ce-i simulat/ cu artă şi în joacă", minciuna care „trudeşte/ să devină adevăr, adevăr!". Obscuritatea textului e atinsă şi printr-o accentuare a nuanţelor, a posibilelor sensuri intermediare care toate trebuie luate în calcul şi supuse unei egale consideraţii: „nu-i numai bine şi rău, între extreme există/ atâtea ţinuturi". Poemul caută „locul geometric de unde ochiul are cuprinderea întregului/ şi a detaliilor". Deodată. Fără evoluţie, fără comunicare, fără trecere înspre altceva. E definiţia poeticului pe care o preferă aici **C. S.**. O poezie purificată de dimensiuni ce îi sunt străine, perspective pe care atunci când nu le poate ocoli le foloseşte. E unicul sens unitar care integrează. Unicul scop al „maratonistului".

EDIŢII: *Maratonul*, Bucureşti, 1985.

REFERINŢE CRITICE: L. Ulici, *Literatura română contemporană*, 1995.

H. P.

Scanned with OKEN Scanner

MAREA LINIȘTE — Antologie din poezia lui George Almosnino, apărută la Editura Eminescu din București în 1999, în colecția „Poeți români contemporani", cu o postfață de Gheorghe Grigurcu. Selecția poemelor se datorează Norei Iuga, soția poetului decedat în 1994. Sunt alese texte din volumele *Laguna* (1971), *Nisipuri mișcătoare* (1979), *Omul de la fereastră* (1982), *Poeme din fotoliul verde* (1984), *Marea liniște* (1995).

Versurile lui **G. A.** fac proba unei depline unități a universului imaginar și a unei mari consecvențe în modalitățile de structurare a poemului, dincolo de frontierele fiecărui moment de creație în parte. Este lumea unui „mare claustrat", cum îl caracterizează în postfața la volum Gheorghe Grigurcu, care notează și instalarea poetului în „arealul banalului declarat", într-o aparentă „sferă a minorului", preferând „concretețea actelor mărunte, psihologia nudă a cotidianului", într-o atitudine în care „contemplația... se mistuie în ardența indicibilă a însingurării". Într-o foarte mare măsură, poezia sa e una de interior, de ambianță a obiectelor obișnuite, de uz cotidian, dinspre care se deschide „fereastra" contemplației melancolice spre „strada" surprinsă în contururi fluente sau ca suită de instantanee care sunt, în aceeași măsură, și proiecții fantasmatice, figuri aburoase ale reveriei omului singur; titlurile a două dintre cărțile sale – *Omul de la fereastră* și *Poeme din fotoliul verde* – caracterizează concentrat această „poziție" de spectator, al cărui ochi însă se deșteaptă deopotrivă înăuntru, astfel încât decorul concret al reveriei capătă frecvent un aer ca și ireal, metafizic. Cum a observat unul dintre prietenii săi, poetul Constantin Abăluță, „fiecare vers, de un realism aproape fotografic, se încarcă de potențialitatea transcenderii". Se întâmplă în această poezie ceva asemănător cu ceea ce Constantin Abăluță numea într-un vers „presiunea evenimentelor inexistente": făptura solitară a poetului izolat, în fond, de lume, retrăgându-se din fața brutalității ei, își trăiește solitudinea cu o intensitate exacerbată, provocată de puținătatea obiectelor și a întâmplărilor de care este legat și, în consecință, concretul trăirilor modeste ca anvergură exterioară capătă în schimb forța încordării lăuntrice; nu pentru a ajunge la violențe expresioniste (deși nu lipsesc, din loc în loc, „șocurile" imagistice, petele de culoare de o stridență studiată, pe fundalul destrămat și vag), ci extenuându-se pe suprafețe mici, în puncte și pe linii de contact acut cu restrânsa și săraca lume din vecinătatea imediată. Universul „pipăit" în poemele lui **G. A.** e mai curând cel al fantasmelor somnului în strictul perimetru al încăperii ce se identifică cu o stare de suflet indicând oboseala, sentimentul precarității ființei, o lipsă de reală voință, discreție și modestie a trăirii: „a păstra cum se mai întâmplă / fel de fel de lucruri mici / într-o cameră / cât o melancolie // nici scop nici îndoiala scopului / într-o grabă mereu / între uimire și somnul / care se lasă pipăit aievea"; sau: „dacă seară de seară în liniște am privi / cum minutul se lasă mângâiat / pe muchiile sale reci", „o insulă peste care trece privirea", „aerul se palpează carnal"... Se manifestă și în aceste versuri ceva din conștiința bacoviană a deposedării de rolul social, de „poziție" și de „loc", a marginalizării radicale și a anonimatului, tot ce ține de „răspunderile" inerente situării într-o ierarhie neputând fi considerat decât la modul dureros–ironic și trecut într-un registru al derizoriului: „Omul ar vrea să mănânce un măr / dar își aduce aminte că e cu mâinile pe oraș / și trebuie să-l țină bine, să nu-i scape./.../ Omul ar vrea să se scarpine în urechi / dar e cu mâinile pe oraș și trebuie / să-l țină bine până îi vine schimbul / să i-l predea cu proces verbal". Delirul bacovian primește și el amprenta mai modestă a singurătății consumate în spațiul limitat al odăii („te miști încet prin camere vorbind"), iar „tremurul" , „mișcarea necontrolată a mâinilor" se vor supravegheate printr-o inițiativă autoironizată în metafora măsurării atente a verticalității ținutei: „dimineața / pentru că trebuie să te scoli/ seara / pentru că trebuie să adormi / cineva îți descrie drumul / orelor de peste zi / uneori speriindu-te / și astfel treci / dimineața și seara / un fir cu plumb / prin dreptul oglinzii". În fond, subiectul trăiește sub o permanentă presiune, provocată de obiectele cele mai familiare și chiar de liniștea prea apăsătoare din jur („ce negru e acest punct / ce liniște în jurul lui se întâmplă", „mi-e frică de scaunul acela / pe care mi-am pregătit / hainele de duminică", „omul se culcă speriat / de marea liniște a zilelor lui"), ajungând până la momente de intensificare halucinantă a senzației de presiune: „soră / tu ești aici / o

Scanned with OKEN Scanner

pedeapsă // nu trece prin dreptul ferestrei / nu trece / pe lângă dulapul / cu fosfor // rămâi în uşă / şi nu lăsa / să intre cuţitul". („Spitalul" simbolist lasă, de altfel, mai multe urme în poezia lui **G. A.**, dând o nuanţă aparte sentimentului de singurătate dominant). Atmosfera acestor poeme poartă însă mai ales amprenta moştenirii suprarealiste, în exploatarea întâlnirilor surprinzător-neliniştitoare de obiecte sau în stranietatea izolării câte unui lucru într-o ambianţă care-l insolitează: „dezordinea camerei şi liniştea unui măr putrezit / oaspeţi pe peretele gol / un scaun cu spătar înalt din trecutul familiei", „ce caută acest trandafir la întâlnirea cu o femeie / o mănuşă căzută de la fereastră o pată mov pe asfalt", „orbii cu bastoanele ridicate / traversează o stradă", „calmul rămas în urma unui cal ce se pierde", „o retină rece voalând culoarea", „sala de dans unde o rochie / se lasă contemplată la lumina unui chibrit / semafoare rătăcite în gări / deriva unor bile galbene printre maci / linia de interferenţă a unui surâs cu o lebădă", „ferocitatea vitrinelor goale", „între cer şi singurătate un scaun"... Decorul de „pictură metafizică" al lui Giorgio de Chirico îşi lasă inevitabil, în acest context, urma în poem, cu straniile sale încremeniri de vis, precum într-o *Viziune*: „cel mort / căsca puţin / de plictiseală / şi s-a întors / să mai privească oraşul // nici vântul nu cădea / în dunga pieţii / lângă tarabe / vânzătorii morţi / schimbau legume moarte / pe bani morţi / femei / pe la balcoane arătau / ochilor duşi / piei veştede şi stinse / lumini crepusculare şi batiste / în gări ascete îngheţau / pe lângă trenuri împietrite". Într-un loc, poetul vorbeşte de „meşteşugul contemplaţiei", şi formula e foarte expresivă pentru a caracteriza, pe spaţii mai largi ale poeziei sale, rafinamentul, eleganţa desenului multor imagini, subtilitatea ca şi manieristă a ecuaţiei metaforice. Nu e de mirare, deci, că numeroase poeme au cizelarea de mică bijuterie „impresionistă" a *haiku*-ului şi a „definiţiei" manierist-baroce, în fragmente de poem diseminate pe tot parcursul cărţii, dar mai ales în ciclurile din volumul ultim, *Marea linişte* (1995), aşezate sub titlul, reluat de câteva ori, *Arhiva actelor uitate*: „o, câte nu face un cal / într-o zi de aprilie / îţi umple/ de iarbă / oglinda", „seara / această vânătaie / care dispare / a doua zi", „vocea mea / în urechea / unei fiare / sub umbră / tace", „nu te apropia / totul este trucat / şi mâna / care poartă drapelul de luptă / şi cristalul acela / prin care ne văd"... Comentatorii, nu foarte mulţi, ai poeziei lui **G. A.** au evidenţiat, oarecum împotriva curentului critic, care privilegia alte nume, calitatea şi profunzimea ei, subtilitatea unui discurs liric de aparenţe discontinue, desfăşurat în registrul banalului, însă al comunului semnificativ şi nu o dată surprinzător prin montaj, devenit insolit. Trimiteri s-au făcut, în acest sens, la Umberto Saba, iar dintre români îndeosebi la Bacovia. (**G. A.** a făcut parte şi din grupul „oniricilor" patronat la început de M. R. Paraschivescu, alături de Leonid Dimov, Daniel Turcea, Vintilă Ivănceanu, Nora Iuga). O caracterizare exactă o datorăm, între alţii, lui Liviu Antonesei, care îl situează „în familia melancolicilor monocorzi elaboraţi, de speţă bacoviană, evidenţiind o poetică a discontinuului, a discursului lăsat în suspensie, a afaziei necontrolalate", cu „ştiinţa contrapunctului şi tehnica notaţiei" expresive; acelaşi critic numeşte şi câteva „teme obsedante", precum anonimatul, memoria, singurătatea, aşteptarea, somnul, stingerea. O antologie ca aceasta readuce, în orice caz, în actualitate personalitatea unui poet valoros, ce preferă emfazei din prim-planul scenei poetice gestul şi confesiunea discret-elegiacă, marcate de sentimentul trecerii şi al morţii, luminat de „uimiri" punctuale în mijlocul unui univers nespectaculos în sine, în care *Autoportretul* pe care şi-l schiţează în cartea publicată postum nu poate fi trasat decât într-o tonalitate autoironică şi în linii groteşti, amintind de „clovnul trist" al modernistilor post-simbolişti: „doamne cât sunt eu / un mâncător de cârnaţi / o mare tăcere într-o mare prostie / împletesc funia de care mă spânzur / şi-mi scot limba / dintr-o servietă cu mandarine".

EDIŢII: *Lagune*, Bucureşti, 1971; *Nisipuri mişcătoare*, Bucureşti, 1979; *Omul de la fereastră*, Bucureşti, 1982; *Poeme din fotoliul verde*, Bucureşti, 1984; *Marea linişte*, Bucureşti, 1995; *Marea linişte*, Bucureşti, 1999.

REFERINŢE CRITICE: Dan Cristea, în „România literară", nr.7, 1971; Dinu Flămând, în „Luceafărul", nr. 9, 1971; Florin Mugur, în „Steaua", nr. 9, 1980; C. Tuchilă, în „Luceafărul", nr. 5, 1980; C. Abăluţă, în „Contemporanul", nr.26, 1980; Andrei Roman, în „România literară", nr. 33, 1980; L. Antonesei, în „Convorbiri literare", nr. 9, 1982; Gh. Grigurcu, *Existenţa poeziei*, 1986; Florin Mugur, *Schiţe despre fericire*, 1987; C. Abăluţă, în „Contemporanul. Ideea europeană", nr. 38, 1995; Roxana Sorescu, în

Scanned with OKEN Scanner

„Luceafărul", nr. 38, 1995; Alex. Ştefănescu, în „România literară", nr. 43, 1995; Gh. Grigurcu, *Poezie română contemporană*, 2000.

I. P.

MAREA VÂNĂTOARE — Volum de poezii de Virgil Gheorghiu. Apare la Editura Fundaţia pentru Literatură şi artă „Regele Carol II", Bucureşti, 1935. Carte premiată de către Comitetul pentru premierea scriitorilor tineri. Aproape toate versurile au fost reluate de către autor în volumul *Poezii*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968. N-au fost reeditate în nici o altă culegere poemele *Amintire* şi *Poem* (Pe osia uraganelor). *Cântece de faun* (I-II), cu titlul iniţial *Două cântece de faun*, a fost preluată în volumul *Cântece de faun* (1940), într-o succesiune schimbată.

Pe schema stanţei, **V. Gh.** construieşte o artă poetică marcată intens de orgoliul eului şi de trauma limbajului trădător. Viaţa „neştiută, nerostită,/ Închisă-ntr-un etern reflux" în fiinţa poetică echivalează SENSULUI, ce scapă mereu conturului lingvistic „ca pe sub site, aurul prea greu". E o criză de sorginte romantică cea pe care conştiinţa poetică o invocă aici. Natura acestei crize (a barierei limbajului şi a „numirii ne-numibilului") descrie şi mutaţia de epistemă , definită prin relaţia eu-lume-text, dintre epoca romantismului poetic şi modelul poetic modernist. La romantici, criza se exprima în termeniii *exteriorităţii* şi *cosmicităţii*. Problema romanticului venea în urma tematizării cosmicului şi a genezelor uraniene. Punctul sensibil, generator al crizei, era pre-cosmicul. Increatul, în „calitatea" sa de pre-obiectual, pre-conceptual şi pre-lingvistic, se cerea descris tocmai printr-o gramatică a limbii, ce nu-l putea cuprinde, dată fiind natura sa de „urmă" imperfectă şi posterioară fenomenului. Pentru moderni(şti) problema, la fel de acută, se pune în termenii *interiorităţii* şi ai *cosmosului subiectiv*. În esenţă aceeaşi, întrebarea fundamentală se reconstituie în termeni doar parţial schimbaţi: cum poate fi numit lingvistic (adică printr-o gramatică, sistem limitat şi constrângător) fluxul intern al trăirii, prin excelenţă fluid şi liber, agramatical asistemic? Dintr-o asemenea perspectivă, a crizei, poezia descriptiv simbolică şi, pe alocuri, suprarealistă şi expresionistă a lui **V. Gh.** nu se constituie neapărat într-o soluţie (deşi, în ipostazele sale canonice, suprarealismul reuşea să formuleze o rezolvare prin *imediateţea* rostirii caracteristică dicteului automat), cât într-o numire a impasului (punct şi acesta foarte important), câtă vreme, după cum afirmă poetul, „pe insule de strofe ori terţine" e-abia „*un rest* de spumă netopită" (s.n.) din „viţa neştiută, nerostită", din „ascunsele dezastre" şi „tăvăliri hipnotice sub astre,/ Fixând în pulberi un reflex ceresc", ori din eminescianul rug de pe care conştiinţa poetică îşi cântă orgolios „incendiul" propriu. Zadarnică ispita cuvântării aşadar, căci „de sub cuvinte sensurile [...] fug,/ Ca pe sub site, aurul prea greu" (*Stanţe*), necesitând ore de studiu „căzând ca fluturi obosiţi [...] printre păsări tăcute", auzit fiind doar „sunetul plecării" (*Plecare*). Nostalgia unui paradis pierdut al luminii se configurează din suprarealiste acorduri poetice în care regimul simbolic insolit substituie clasicei harfe pianul şi în care „albastrul trecerii" şi azurul „în trombe" caută să reconstituie, parnasian, o arcă celestă (acum „devastată"), din „huma visurilor" şi din „arahnida plasă ţesută de o memorie boemă" ce atârnă acum „ca spumele demenţii". Un sentiment al căderii, de sorginte romantică (dac-ar fi să invocăm doar celebra dubitaţie retorică eminesciană „Oare nu trăim pe-o lume ce pe nesimţite cade?") şi al dezagregării, de substrat simbolist (bacovian sau macedonskian) îşi caută retorica formală într-un chagallian imaginar al „paradisului de cenuşă al sonatelor" în care „într-un ungher cu gripe hibernale" se zbat, expresionist, „optimile". Căzut sub iarnă, sub „digurile-ntâielor troiane", în „cea mai târzie ofilire", cosmosul lui **V. Gh.** propune ipostaza fiinţei deformate (în manieră Picasso) şi exilate „pe cărarea de iarnă a braţelor,/ Spre lucirile de banchiză a gurii/ Deschise-n aurora" (*Amintire*). Ea, imaginea, devine simptomatică şi revelatoare pentru atmosfera simbolist-mortuară a lumii, în care ţipătoare alămuri ale „muzicii funebre" sunt estompate de „surdina ploilor", „ca o batistă la gură" şi stridentei fiinţări în regimul „scânteiat" ironic al „eroicului" i se caută un contraargument în tăcerea de-nceput de lume, sub forma heliadescă a liniştii ce „cântă până la stele" (*Stampă I*). Dinspre imaginarul tradiţionalist, pillatian, conjugat cu portretul în manieră coşbuciană, figura maternă

Scanned with OKEN Scanner

se conturează, în spiritul *Bisericii de altădată*, ca o imagine sacră, de iconografie bizantină, cu „un cor de îngeri fluturând cununa premiilor,/ Deasupra unei sfinte." (*Stampă II*). Manierismul uşor ermetizant al *Poemului* semnalează, pe de altă parte, travaliul însemnat al construcţiei poetice, opunând această faţă „manufacturieră" şi intelectualizantă aparentei facilităţi a unor imagini precum cele mai sus pomenite, trimiţând înspre simplicitatea şi directeţea mesajului din formula tradiţionalistă. Nu lipseşte însă, nici în erotica lui **V. Gh.**, obsedanta *Absenţă*, precum şi ipostaza călătoriei în absenţa reperelor, a *rătăcirii* („printre algele roşii ale amurgului"), iar vidul obiectual capătă consistenţă doar sub formă vibratilă, evanescentă, într-un regim, aşadar, al transcategorialului şi, mai presus de orice, al *Esteticului*.. Simptomatica sa efigie e clasica Venus („Oraşul uitat, ca o vidă scoică, vibra după Venus", în *Poem*). Instalându-se ca o stare dominantă a poeticului, o copleşitoare, dar, în egală măsură, plină de forţă solitudine se constituie în marca dominantă a poemelor. Ca experienţă ontologică, aceasta stă sub semnul meditaţiei şi, în ultimă instanţă, al damnării. Ca experienţă scripturală, ca prilejuieşte un rapel la livresc şi o simbolistică a suferinţei în care sângele curs dintr-o rană imaginară devine substanţă şi material al scriiturii. Dintr-o atare odioasă, dar privilegiată, inefabilă „cerneală", închipuind un dramatic pact cu un demon absent, se iveşte Poemul „la lampă scris", „muind în rană", de către un cruciat ce contemplă halucinat „cordoanele nopţii tăiate de tren" şi „în adâncul oglinzii plânsul de liră" (*Singurătate*). În schema imagistică a amorului trubaduresc şi uzând de formula modernă a versului liber, erotica lui **V. Gh.** topeşte în sine structuri împrumutate din onirismul romantic, dar conjugate cu o anume marcă a ironicului şi a distanţei faţă de propria trăire, tradusă drept trăire a unui *altul* – personaj instrumental pe scena poeticului, redus şi acesta la natura de simplă instanţă „transparentă", evanescentă a rostirii, în condiţiile în care nici un element pronominal nu-i trădează prezenţa, iar textul se instituie, paradoxal, ca o emisie pasională, dar şi impersonală („Pocal de feudale chefuri, turnul/ Revarsă vin de flăcări în peisaj./ E-o însetare fără Amarylis,/ Şi-o stingere de dragoste în Rin" – *Alemandă*), expresionistă, îndărătul căreia se poate doar ghici teribila zbatere a conştiinţei. Geologiile uraniene, surprinzătoare, vitaliste configurează o hartă subiectivată, dar şi arhetipalizată a lumii, în care Muntele, Marea sau Orientul (aproape în tradiţie bolintineană) capătă conture dinamice şi se constituie în imagini mişcate şi vaste, în care, conform unor tectonici guvernate de un abscons geniu vital al elementelor, formele cosmosului se autodetermină prin propria lor mişcare. Printre crepuscule „cu furtuni în helicoane", ochiul contemplă cu voluptăţi vesperale cum „pe osia uraganelor/ Circulă-ntre continente/ Curelele de transmisiune ale mărilor", iar munţii, „rătăciţi de la-nceputul lumii [...] se strigă prin buciume" şi „coboară gheţarii/ Până-n şesuri/ Unde se logodesc apele cu inelul morilor" (*Poem*). De la atare viziuni cosmice în tradiţia (ilustră) a poeziei înalte ochiul poetic se întoarce simbolist înspre filigranurile lumii, ba chiar înspre frivolităţile ei (*Rondelul rochiilor*), pe care le investeşte cu substanţă ontologică, transformându-le subtil în coduri simptomatice pentru un discurs, aproape canonic, al stării („Ca nuferi, ca sângele, transpar/ Prin timp, în tonuri limpezi şi bastarde,/ Trecute rochii, spectrul meu solar/ Din parcuri, din exprese, din mansarde"). Parnasian, clasicizant şi cu certe nuanţe ermetizante (venite dintr-o vogă a momentului ce ameninţa să devină o criză şi pe care, de altfel, spre satisfacţia criticii contemporanilor, **V. Gh.** o şi depăşeşte), intelectualizant în orice caz, cu rapeluri explicite la mitologemul neoclasic, dar şi la elemente canonice din figuralul romantic ori simbolist, uzând în răstimpuri de pattern-ul oniric, suprarealist, alunecând expresionist cu graţie şi egală siguranţă între versul liber şi forma fixă, **V. Gh.** se defineşte însuşi printr-un eclectism (în sensul de supremă disponibilitate) faunist, vitalist, dar şi elegiac, elementar, dar şi estetic, orgolios, dar având mereu şi nostalgia cosmosului ca pierdut paradis al unităţii, în care personajul liric (mască trădătoare a fiinţei dindărătul textului) vieţuieşte, neliniştitor, într-un regim ambiguu al *părerii*: „Şi-n dimineaţă descurcându-mi blana,/ Pomi fumurii cu ramuri sus pe coaste/ Păreau un pâlc de căprioare caste,/ Pe care nu-l mai urmărea de mult Diana..." (*Cântec de faun*).

EDIŢII: *Marea vânătoare*, Bucureşti, 1935; *Poezii*, Bucureşti, 1968; *Poezii*, Bucureşti, 1986.

Scanned with OKEN Scanner

REFERINȚE CRITICE: Șerban Cioculescu, în „Revista Fundațiilor Regale", 1972; idem, *Aspecte literare contemporane*, 1972; în „Flacăra", 1978; Constantin Cubleșan, în „Tribuna", 1968; Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, III, 1969; Ion Pop, în „Tribuna", 1970; Perpessicius, *Lecturi intermitente*, 1971; Florin Mihăilescu, în „Luceafărul", 1973; Alexandru Piru, *Poezia românească contemporană*, 1975.

C. T.

MATCA — Dramă metafizică de Marin Sorescu. A fost publicată în revista „Teatrul", nr. 9, septembrie 1973, iar apoi în volumul *Setea muntelui de sare*, apărut în 1974 la Editura Cartea Românească. Premiera absolută a piesei a avut loc la 15 octombrie 1974, în Elveția, pe scena companiei „Le Nouveau Théâtre de Poche" din Geneva. În aceeași lună, piesa este montată la Teatrul Mic din București, în regia lui Dinu Cernescu, iar un alt spectacol este regizat de autor, în anul următor, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. Tradusă în franceză (1975), rusă (1978), macedoneană (1979), maghiară (1980), engleză (1985), piesa este jucată pe numeroase scene ale lumii.

Dacă pentru protagoniștii parabolelor filosofico–dramatice cu problematică existențialistă, *Iona* și *Paracliserul*, aspirația înspre absolut – în descendență camilpetresciană – era redevabilă unei etici moderne a cunoașterii, eroina din *Matca*, ultima tragedie a trilogiei *Setea muntelui de sare*, întrupează de astă dată o etică primordială, pe care se întemeiază ontologia însăși. Născătoare și, prin aceasta, în chip simbolic, și „învățătoare", Irina – conferirea de nume propriu personajului fiind aici menită să facă verosimil prototipul, să dea corporalitate și firesc Ideii – este, cum afirmă autorul în prefața piesei sale, nimic mai mult decât o femeie care „râde de potop, ținându-se cu mâinile de burtă". Ironia acestui gest cu valențe arhetipale al femeii gravide care, sigură pe „ctitoria" ei, își permite să râdă condescendent în fața potopului apocaliptic, are cu totul o altă semnificație, în ordinea filosofiei dramatice soresciene, decât, de pildă, ironia tragică exprimată de biblicul Iona în piesa omonimă. În momentul temporarei întreruperi a efortului său cognitiv (zădărnicit de un demiurg rău, în sens gnostic), Iona se recunoștea drept victima unei ironii transcendentale. Identificând în final sensul fatalmente contrar („E invers. Totul e invers. Dar nu mă las. Plec din nou.") al căutării sale spirituale, replica lui amintește, în ciuda aparentului optimism, de tragicomicul metafizic al fatidicului cuvânt „viceversa" din finalul prozei caragialiene *Două loturi*. Prin țăranca Irina, în schimb, încrezătoare în chip firesc în „solidaritatea lucrurilor gravide", se exprimă un tip de ironie cu rosturi speciale, soteriologice, din perspectiva căreia experiențele fundamentale ale morții și ale nașterii nu pot fi nicicând separate, ele fiind consubstanțiale în ordinea ethosului mitic de extracție folclorică. Trama propriu-zisă este pe cât de simplă pe atât de gravă în reverberațiile sale metafizice: în atmosfera de ritualitate carnavalescă a vieții rurale, pusă în scenă prin apariția grotești lor „momâi", ursitoare și bocitoare deopotrivă, ca și prin prezența benefică a vrăjitoarelor satului, lelea Anica și gaga Ioana, cu savuroasele lor descântece de invocat vremea bună, descinse parcă din pitorescul stilistic cu iz regional din *La lilieci*, gemetele de agonie ale Moșului muribund de „moarte bună" se suprapun cu strigătele fiicei sale Irina, prinsă, în mijlocul inundațiilor catastrofale, de durerile facerii. Există un tandru lirism al relației tată – fiică, respectiv moarte – viață, cei doi trăindu-și alături, concomitent, în mijlocul unei naturi dezlănțuite ostil, situația-limită care le conferă dimensiune arhetipală. Replicile lor amestecă fermecătorul umor mucalit, în linie caragialiană și chiar vag ionesciană, uneori, cu elevația referinței biblice și a tonalității nu o dată mesianice: „*Irina*: Un vulcan. Nasc un vulcan! (...) Am foc, iau foc... De s-ar termina odată! / *Moșul*: Vai, cad. / *Irina*: Aud bine? Sunt cuvintele celui care trebuie să vină. (...)/ *Moșul*: Nu știam că există golul între cer și noi...". În mijlocul cumplitului diluviu, puținele lucruri rămase nu întâmplător întregi (sicriul Moșului, casa) devin tot atâtea metafore conceptuale (în termenii poeticii cognitive), subiecte ale monologurilor dialogate ale celor doi. Casa–matcă, adăpostindu-l pe bătrân, dar și pe născătoarea Irina și, mai apoi, pe micul său Moise, venit pe lume o dată cu ultima suflare a moșului și salvat în final de ape prin sacrificiul propriei mame, este principala metaforă conceptuală a piesei, ea desemnând în fond pântecele femeii, adică spațiul genetic arhetipal, adevărata arcă sau catedrală a protagonistei,

Scanned with OKEN Scanner

această *Urmutter*: „Îmi trebuie un personaj singur", scrie dramaturgul în prefața piesei, „care să învingă singurătatea și absurdul. Acest personaj nu putea fi decât o femeie. O femeie însărcinată. Adică: echilibru, tradiție, continuitate. Sfârșit și început. Matca". Moșul își are la rândul său propria arcă ori „matcă" thanatică, coșciugul sculptat dintr-un stejar, care va deveni în cele din urmă leagăn și barcă de salvare pentru fiul Irinei. Criticul Valentin Silvestru remarca în legătură cu *Matca* soresciană „aliajul foarte personal de patetic, macabru și comic". De fapt, dialogul femeii gravide, Irina, cu tatăl său muribund (în realitate, două monologuri convergente) despre cea de-a doua *matcă* (coșciugul-arcă) se resimte de ethosul acelui paradoxal „râsu-plânsu", specific dimensiunii românești a existenței. După Mircea Vulcănescu, de pildă, nu se poate vorbi de imposibilitate absolută sau de iremediabil, românului lipsindu-i crispația tragicului, nu însă și noblețea măsurii. Iată o ilustrație a acestei aserțiuni: „*Moșul*: (...) Mă băgai în sfârșit în ladă... în corabie... Mă urcai în Arca lui Noe... / *Irina*: Îți arde de joacă... / *Moșul*: Aici parcă e mai cald. Mă lua cu frig, aici e mai cald... / *Irina*: Măcar îți vine bine? / *Moșul*: Ba mă cam ține... sub o coastă... (*Râde.*) (...) N-o să ajung eu prea departe nici cu luntrea asta... / *Irina*: Ce-ți trebuie să mai călătorești?". Frecventele confuzii iscate între aluziile thanatice și cele legate de miracolul „facerii" abundă în această „capodoperă de mici proporții" (Jacqueline Thévoz), piesa-sinteză a trilogiei (C. Ungureanu). Dacă Moșul pare a crede la un moment dat despre sine că ar fi murit de mult, autoproiectându-se astfel în mit, tot el speră altă dată în absurda posibilitate de a nu se fi născut încă. La rândul ei, Irina, stând să nască, își interpelează tatăl cu autoritate maternă, când acesta face eforturi să intre în coșciug: „Stai cuminte... unde te bagi? Ce te tot foiești? Că parcă te răsucești în burta mea". Momâile, văzute ca niște replici hilar-parodice la corul antic ori la goetheenele mume, confundă și ele, simptomatic, mortul cu nou-născutul, ursindu-i primului și rostind vorbe de priveghi către cel de-al doilea. Iar femeia–matcă, Irina, are involuntare amintiri despre viața intrauterină în vreme ce apele cresc în juru-i tot mai amenințător, cuprinzând-o de peste tot ca într-un lichid amniotic primordial. Reprezentând momentul „ieșirii din labirint" și totodată cheia de boltă a sistemului dramaturgic sorescian (Marian Popescu), *Matca* aduce cu sine totodată, după expresia autorului însuși, „ieșirea din tragedie". Recursul la formula mixtă a teatrului de idei și al celui poetic contrabalansează acum tonalitatea tragică (indusă, aceasta, de oscilația conflictuală firesc–nefiresc, în raportarea de tip agonal a omului la natură), înlocuind-o cu jubilația intelectuală și estetică a recunoașterii unei vorbe de duh sau a unei mostre de lirism metafizic. Bizarele poeme create și rostite ad-hoc, la jumătatea drumului dintre pământul invadat de ape și cer, de către tânărul Titu, refugiat din fața potopului într-un pom, cu logodnica moartă de câteva zile în brațe, recompun o imagine memorabilă, desprinsă parcă dintr-un celebru tablou chagallian. Departe de a se revendica de la absurdul de tip ionescian, drama metafizică *Matca* dobândește, mai ales în partea finală a sa, neliniștitoare „miasme postclaudeliene", ea aparținând, în viziunea criticului genevez Michel Jörimann, unei formule de teatru cvasi-religios, care metaforizează redempțiunea umană prin femeie.

EDIȚII: *Setea muntelui de sare*, București, 1974; *Matca*, București, 1976; *Ieșirea prin cer*, București, 1984.

REFERINȚE CRITICE: Valentin Silvestru, în „România literară", nr. 44, 31 oct. 1974; Nicolae Manolescu, în „România literară", nr. 4, 23 ian. 1975; Mircea Ghițulescu, în „Steaua", nr. 4, aprilie 1975; Victor Parhon, în „Ramuri", nr. 4, 15 apr. 1975; C. Ungureanu, în „Orizont", nr. 16, 18 apr. 1975; Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, 1978; Ion Bogdan Lefter, în „Steaua", nr. 7, iulie 1981; Mihaela Andreescu, *Marin Sorescu. Instantaneu critic*, 1983; Marian Popescu, *Chei pentru labirint. Eseu despre teatrul lui Marin Sorescu și D. R. Popescu*, 1986; Maria Vodă–Căpușan, *Marin Sorescu sau tânjirea spre semn*, 1993; Maria Ana Tupan, *Marin Sorescu și deconstructivismul*, 1995; Fănuș Băileșteanu, *Marin Sorescu*, 1998.

L. Pv.

MATEI ILIESCU — Roman de Radu Petrescu. Întrucât autorul practică în mod constant însemnările zilnice, referințe despre scrierea romanului se găsesc în mai multe dintre jurnalele sale publicate (*Ocheanul întors*, 1977; *Părul Berenicei*, 1981; *A treia dimensiune*, 1984; *Catalogul mișcărilor mele zilnice*, 1999), ceea ce face ca *Matei Iliescu* să fie opera care – în literatura română – beneficiază de cele mai ample documente ale producerii sale. Începută în 1950 (prima notație – în *Catalo-*

Scanned with OKEN Scanner

gul... – este datată 19 iunie 1950), redactarea romanului este abandonată după aproximativ un an şi reluată în 1961. Din acest moment, întreg timpul liber, mereu greu de câştigat, de obicei „smuls odihnei" (**R. P.** lucrează ca funcţionar la Institutul de Cercetări horti-viticole Băneasa) şi toate forţele autorului sunt consacrate cărţii, devenită o adevărată „obsesie", a cărei elaborare se încheie în 17 iunie 1964. *Părul Berenicei*, jurnalul de creaţie al romanului, cuprinde tocmai acest interval (ianuarie 1961 – 17 iunie 1964), reţinând împrejurările scrierii (dintre care nu lipsesc neajunsurile materiale şi boala), lecturile, emoţiile, superstiţiile, ritmul de lucru, intenţiile şi semnificaţiile cărţii. Odată încheiat, în 1964, romanul este propus Editurii pentru literatură care îl respinge. În 1966, Miron Radu Paraschivescu publică un fragment (capitolul VIII, *Sărutul*) în „Povestea vorbei", suplimentul revistei „Ramuri", încercând apoi pe mai multe căi să promoveze tipărirea romanului care îi provocase entuziasmul. *Matei Iliescu* va apărea abia în 1970, la Editura Eminescu din Bucureşti.

Conceput ca o replică la două dintre romanele maeştrilor recunoscuţi ai autorului (*Educaţia sentimentală* de G. Flaubert şi *Enigma Otiliei* de G. Călinescu), *Matei...* este, în sensul cel mai larg, un *roman al formării* ce are în centru iniţierea erotică sau, în termenii lui **R. P.**, „Prin chiar faptul că analizez acolo cum se comportă dragostea, *cum creează dragostea pe om* (pe bărbat), cartea va depăşi graniţele obişnuitelor romane de dragoste pentru că punctul meu de plecare mă sileşte să arăt (şi nu numai teoretic, ci dramatic) naşterea (crearea) lui Matei nu numai în raporturile cu Dora (...), ci cu toată lumea, inclusiv cu el însuşi" (*Părul Berenicei)* . Cele mai însemnate raporturi (după cele cu Dora) sunt cele familiale, ceea ce permite o investigaţie a mediului burghez dintr-un „obscur orăşel de provincie", creând un fundal de „normalitate" poveştii de iubire, în măsură să-i reliefeze nu doar intensitatea, ci şi natura cu totul specială (de altfel – previne unul dintre personajele adulte, subliniind antiteza – „oamenii normali, sau atâta vreme cât sunt normali, nu iubesc", iar Matei crede că „Oraşul e prea mic pentru noi"). Din acest fundal se detaşează ca fiind de cea mai mare complexitate şi cu adevărat structurantă pentru protagonist relaţia cu tatăl său. La fel ca şi Niculae Moromete, eroul lui Marin Preda cu care, în această privinţă – deşi provenind din universuri romaneşti complet diferite – seamănă surprinzător de mult, Matei se consideră în raport cu tatăl ca fiind „mereu în faţa unei enigme", care nu funcţionează, însă, inhibant, ci, creând emulaţie, dă sensul major al formării. Pentru prima dată enigma este asociată cu figura paternă în copilărie când, după o importantă – dar nu falimentară, totuşi – pierdere financiară, tatăl decide (spre stupefacţia familiei şi, în special, a soţiei, care îl suspectează de a-şi fi pierdut minţile – un secret care, auzit clandestin, produce o mare spaimă băiatului) să părăsească Bucureştiul şi să se stabilească în N., orăşelul de provincie. Semnificaţia bizarei hotărâri paterne se va desluşi cu claritate peste câţiva ani (la vremea la care Matei intra în adolescenţă), dovedind că ea ascundea chiar taina cea mare: „atins de un rău misterios", tatăl se retrăsese aici, în fosta casă a unui frate mort cu mulţi ani în urmă, pentru că el însuşi se pregătea să moară. Dacă, încă pe când acesta se afla în viaţă, Matei se simţea mai degrabă fiul tatălui decât al mamei sale, dezvoltând un puternic sentiment de complicitate faţă de cel dintâi, după moartea lui adolescentul ajunge la „conştiinţa că acum a rămas singur pe lume" şi „se singularizează în toate felurile cu putinţă", în timp ce pe mama o percepe ca fiind „o fiinţă străină", căreia „nu-i vedea sufletul". În schimb, la scurt timp de la moartea părintelui său, fiul începe să ţină un jurnal în care nota lucrurile „de care ţinea atât de mult să se ferească", unde jurnalul funcţionează, în chip străveziu, ca un substitut al tatălui şi semnalizează, deopotrivă, dimensiunea autoreflexivă, foarte subtilă, a romanului însuşi. Pentru că, la fel ca fiul care, trecut prin experienţa erotică, ajunge să se desprindă de sub autoritatea paternă şi să constate el însuşi cu uimire că „mă pot gândi la tata ca la un străin, eu însumi fiindu-mi tată şi fiu în acelaşi timp", romanul urmează regula de creştere a propriului erou şi bazându-se pe forma primitivă a jurnalului din adolescenţă ajunge el însuşi la maturitate înghiţindu-şi tatăl (jurnalul care aici nu se vede) şi fiind, prin anumite procedee date în vileag în *Părul Berenicei*, „simultan tată şi fiu": „Metoda de care vorbesc este aceea de a relua scene *din carte* prin elementele lor fundamentale, în

Scanned with OKEN Scanner

supraimersiune. Joyce reia scene din *Odiseea*, *Matei Iliescu* se parafrazează, se reia pe sine însuşi, romanul îşi conţine modelul, originea, îşi este sieşi simultan tată şi fiu". În planul vieţii personajului, agentul creşterii este Dora, femeia care pentru un interval apreciabil de timp, până la desăvârşirea iniţierii (ce coincide chiar cu momentul desprinderii de tată), este identificată, într-o lume de străini, ca fiind *geamăna*: „Soarta ei seamănă cu a mea", înţelege Matei. De altfel, iubirea se înscrie într-o acoladă care se deschide prin această recunoaştere a asemănării şi se încheie atunci când Matei „pricepu că avea de a face într-adevăr cu o fiinţă străină, cu o fiinţă de sex ambiguu, motor al înnoirii şi soră bună a morţii", ceea ce înseamnă că, după tema iubirii, tema îngemănării/ înstrăinării (faţa şi reversul unei singure probleme) este a doua ca importanţă în roman. Dezvăluind tiparul liric al creativităţii lui **R. P.**, tematica în cauză se sprijină în adânc pe o metaforă care, relevată în momentele esenţiale ale traseului erotic, este metafora oglinzii. Chiar cea dintâi întâlnire (*recunoaşterea)* dintre Matei şi Dora (tânăra nevastă a avocatului Albu, la care Matei intră, după insistenţele mamei, în ultima sa vacanţă înainte de plecarea la Universitate, ca secretar particular) se petrece în oglindă. Mai târziu, într-un moment de vârf al iubirii (tratat într-un registru bucolic, unde cuplul reface imaginea lui Daphnis şi Chloe), copleşită de dezmierdări, Dora îi cere lui Matei să se oglindească împreună în undele unui „râu minunat", în care are plăcerea să descopere că seamănă atât de tare încât „parcă am fi fraţi". În schimb, după câteva săptămâni, atunci când iubirea devenită pasiune părăsea inocenţa idilică a tăpşanului pentru cunoaşterea fierbinte a alcovului, tot Dora observă, într-o oglindă de dormitor, de această dată, că asemănarea se pierde. Pe când apar primele semne ale înstrăinării, Matei descoperă o altă semnificaţie a oglinzii, care a lucrat mereu, pe dedesubtul dragostei lor, cea de uitare; „apă moartă, care uită pe cei care s-au reflectat în ea", pentru ca atunci când despărţirea definitivă are loc (şi la înţelegerea căreia bărbatul parvine tot pe o cale asemănătoare celei a întâlnirii, mai degrabă de tipul revelaţiei decât a raţionamentului), ea să fie marcată printr-un gest opus celui al oglindirii făcut, deloc întâmplător, în cuşca îngustă, sufocantă, a ascensorului: „Apoi, cu sunetele şi mirosul acesta în sine, intră în cuşca ascensorului. Între pragul ei de jos şi marginea dinspre el a coridorului, întrevăzu, în clipa în care trăgea uşa, golul întunecos în care avea să coboare. Atunci începu să înţeleagă ce se petrecuse. Ca să nu se vadă, se sprijini cu spatele de oglindă". Conţinând-o în ceea ce înseamnă esenţa sa, metafora oglinzii nu este în măsură, însă, să reţină feţele atât de diferite ale iubirii pe care romanul le străbate, uneori suprapunându-le palimpsestic (acordând, aşadar, unui episod mai multe semnificaţii). În istoria ei, iubirea înseamnă o amplă dezvăluire de sine ce, trecând prin bucurie, tristeţe, joc sau suferinţă scoate la suprafaţă chipurile, ele însele de mare diversitate, ale fiinţei umane. Prin Dora (numită, atât de potrivit, „împărţitoare de daruri"), Matei îşi descoperă acea senzitivitate specială pe care singură prezenţa femeii o poate provoca („nu mai sunt compus decât din senzaţiile pe care (...) le depune în mine prezenţa ta"), trăieşte sentimentul de a fi reuşit – într-un tip de experienţă din nou unică, îndatorată unei puteri cvasivrăjitoreşti a femeii – să se sustragă timpului („eliberîndu-l, astfel, pe el, de incubul prefacerilor şi al schimbării") şi înţelege virtuţile excepţionale cu care dragostea împroprietăreşte cuvintele: de o frază *dreaptă* a iubitei („Sunt fericită că-ţi plac"), Matei simte că „m-aş putea agăţa de ea cu amândouă mâinile ca de un trapez atârnat de bolta aceasta neagră şi înstelată, şi să mă leagăn şi să mă răsucesc pe ea la nesfârşit". Experienţa cea mai însemnată, însă, se petrece – cu o intenţie clar anti-psihologizantă într-un roman care, fără să ignore psihologia erosului, îşi propune decis să o depăşească – în ceea ce Matei numeşte „corpul său de aer". Dacă la 16 ani descoperise că „patria lui este cerul" şi că „o dulce, sacră ameţeală rarefia pământul de sub el, îl legăna între două văzduhuri", în iubire Matei nu va pierde, ci îşi va întări „esenţa aeriană" (tocmai străbătând şi zona de noroi) şi credinţa că „locuiesc şi acum în cer". Mai mult decât semnificaţiile mitologice care apar astfel şi care dau personajelor identităţi suplimentare de tipul Matei–Zeus, Dora–Diana ori Demeter–Persefona etc. („transpoziţiile" mitologice – în expresia autorului – sunt, de altfel, pe îndelete explicate în *Părul Berenicei*, destul de frustrant pentru comentatorul care nu se mai lasă ispitit

Scanned with OKEN Scanner

de acest drum deja lămurit), este în cauză în acest plan dimensiunea metafizică a romanului sau, tot cu expresia autorului, „fondul religios al cărții mele". Aceasta înseamnă nu numai că iubiții au corpuri aeriene și cosmice, dar și că iubirea însăși este de esență divină într-un înțeles platonician pe care – din nou ca un prea bun comentator al cărții sale – **R. P.** îl consemna în *Părul...*: „Dragostea nu se termină niciodată pentru că ea produce în individ transformări în șir infinit. Sub acest aspect o privesc eu în *Matei Iliescu,* acest roman platonician". Romanul însuși se încheie subliniind această dimensiune metafizică a iubirii: la ani distanță după ce despărțirea avusese loc, iubirea continuă și Matei „vedea frumusețea în Dora, așa cum creștinii văd lumea în Dumnezeu", imaginea femeii rămânând „o certitudine, (...)ceva solid de care să se prindă", chiar dacă pe lângă Dora cea reală bărbatul trece, în vreme ce se gândește cu mare intensitate la ea, fără a o recunoaște. Marea obsesie a autorului, *Matei Iliescu* este, deopotrivă, și marea sa reușită, roman prin care **R. P.** poate fi proclamat – așa cum, nu fără oarecare ironie, nota în vremea scrierii sale – „doctor în ale lui Amor", dar și docent în ale Artei, *Matei Iliescu* apropiindu-se de regimul exemplar al capodoperei.

EDIȚII: București, 1970; București, 1973; București, 1996.

REFERINȚE CRITICE: Dana Dumitriu, în „România literară", nr. 10, 1970; Nicolae Manolescu, în „Contemporanul", nr. 14, 1970; Gabriel Dimisianu, în „România literară", nr. 14, 1970; Cornel Ungureanu, în „Orizont", nr. 6, 1970; Petru Poantă, în „Tribuna", nr. 19, 1970; Ovid S. Crohmălniceanu, în „Viața Românească", nr. 8, 1970; C. Stănescu, *Cronici literare*, 1971; Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte,*1974; Anton Cosma, *Romanul românesc și problematica omului contemporan,* 1977; Eugen Simion, *Scriitori români de azi,* IV, 1989; Livius Ciocârlie, *Eseuri critice,* 1993; Ion Negoițescu, *Scriitori contemporani,* 1994; Mihai Dragolea, *În exercițiul ficțiunii,* 1992; Mircea Zaciu, *Scrisori nimănui,* 1996; Mircea Bențea, *Farmecul discret al autoreflexivității,* 2000.

S. C.

MEDITAȚII, ELEGII, EPISTOLE, SATIRE ȘI FABULE — Ultimul volum antum al lui Grigore Alexandrescu, apărut la București, în Tipografia Națională a lui Ștefan Rassidescu, în 1863, și cuprinzând întreaga sa creație de până la data respectivă, inclusiv poezii mai vechi, care fuseseră omise în ediția din 1847. După o dedicație către Ion Ghica și reproducerea prefeței la volumul din 1847, urmează textul *Memorialului de călătorie* din 1842, cu o paginație separată, și apoi poeziile, grupate în ciclurile: *Poezii* (care cuprinde, de fapt, meditațiile și elegiile precum și versurile de album), *Epistole și satire*, *Fabule*, *Epigrame*. Împărțirea nu e, totuși, absolut riguroasă, în primul ciclu fiind înglobate *O profesiune de credință* și cele două texte inspirate de cometa din 1857, care ar fi trebuit să-și găsească locul printre epistole și satire, iar *Doamnei Zinchi[i] Donici*, care figurează printre epigrame, e , de fapt, o poezie ocazională, din specia celor incluse de poet în primul ciclu. Pentru poeziile mai vechi, comparația cu primele versiuni învederează un efort de perfecționare, mai ales în sensul modernizării vocabularului, nu întotdeauna încununat de succes, însă. Latinizarea (măsurată și indicând o direcție sancționată de evoluția ulterioară a limbii noastre literare) s-a făcut uneori fără a se acorda atenția cuvenită modificărilor obligatorii de acord, ritm și rimă; volumul e, de altfel, plin de greșeli de tipar, uneori conducând chiar la contrasensuri. El reprezintă, totuși, atât cât era posibil în condițiile date (a fost alcătuit după izbucnirea bolii poetului), ultima imagine voită de autor asupra operei sale și este, în același timp, cea mai bogată culegere a scrierilor sale apărută în timpul vieții. Prefața reiterează elementele fundamentale ale concepției lui **A.** despre poezie: aceasta nu se confundă cu versificația, reprezintă prima manifestare a „geniului noroadelor" și tinde spre frumosul ideal, care nu poate fi atins decât prin reunirea talentului, culturii și străduinței; „pe lângă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datoare să exprime trebuințele societății și să deștepte simtimente frumoase și nobile care înalță sufletul". *Memorialul de călătorie* conține ingredientele comune speciei în perioada pașoptistă: descrieri de peisaj, anecdote istorice și contemporane, o nuvelă sentimentală intercalată, exprimând vederile antimonastice ale autorului, referiri la realitățile sociale și culturale ale epocii; totul într-un stil alert, cu o bună intuiție a intereselor principale ale lectorului prezumtiv și într-o limbă bogată și pitorească. În ceea ce privește poezia, care ocupă partea cea mai mare a volumului, ea dă seama de natura dual a lui **A.**, poet cultivat și atras în

Scanned with OKEN Scanner

același timp de caracteristicile clasicismului și ale romantismului, dar, totodată, creator al unei opere unitare, care alcătuiește un adevărat sistem ideatic–expresiv, dincolo și mai presus de clivajele unei concepții și atitudini față de lume care răspunde în mod variat diferitelor ei solicitări intelectuale și afective. Drumul interior al poeziei lui **A.**, așa cum poate fi el cunoscut în ultimul său volum, are un punct generator – sentimentul singurătății și al indeciziei, – o țintă, de neatins – certitudinea, – și mai multe puncte terminus, corespunzătoare diferitelor compartimente ale liricii sale: îndoiala, nădejdea, încercarea de salvare prin iubire, patosul patriotic (toate situate, mai mult sau mai puțin vizibil, în aria „meditației" sau a „elegiei") și observarea detașat–ironică a exteriorului, a *celorlalți* (satira, fabula, în parte epistolele), care nu e de fapt decât o nouă asumare a aceleiași singurătăți, devenită, însă, din motiv de suferință, afirmare mândră a propriei superiorități. Într-o epocă de edificare prin excelență, deci de opțiuni entuziaste și categorice, chiar dacă, uneori, trecătoare, **A.** este un poet al căutării. Se caută pe sine, prin raportare la univers, dar și la modelele literare posibile, caută o cale de aderență față de real și o găsește, cel puțin temporar, în acțiunea patriotică (cu referire la trecut și la prezent) și în iubire, caută un drum spre ceilalți, suferind de neînțelegerea semenilor și consolându-se în cele din urmă, căci le observă ridicolul și slăbiciunile. E un drum, în același timp, de la singurătatea preromantică, autoscopică și nebuloasă în trăire și în expresie, la singurătatea observatorului în aparență clasic–realist, care-i privește pe ceilalți implicându-se totuși mereu și pe sine, prin sentimentul superiorității și al detașării, prin atitudinea minimizatoare și tonul subțire–persiflant. Ceea ce definește, deci, personalitatea poetică a lui **A.** este *romantismul*, compartimentul numit îndeobște „clasic" al operei sale fiind doar o formă de reacție sau de expresie a unor impulsuri esențialmente tot romantice; pe măsura înaintării în timp și a maturizării spirituale și sentimentale a poetului, acesta renunță însă la manifestările romantice exterioare și până la un punct mimetice, la atitudinile teatrale și la formulele grandilocvente, găsindu-și sunetul poetic propriu, care este unul al discreției și al interiorizării, al aparentei detașări, ce închide însă în sine posibilitatea permanentă a ruperii echilibrului și a reluării dialogului cu sine însuși și cu existența în întregime. Izvorul principal al lirismului lui **A.** este sentimentul singurătății, al singularității și unicității, al individualității raportate polar la lumea înconjurătoare, sentiment prin excelență romantic, care permează, la un nivel de profunzime sau altul, mai toate textele, cu excepția celor cu caracter pur ocazional. El se manifestă înainte de toate în circulația câtorva imagini predilecte, din care se desfășoară, ca dintr-un centru generator, firul discursiv sau autodialogat al gândirii sale poetice. Imaginea *sentinelei* sau a *piramidei* care veghează din depărtare câmpiile existenței cotidiene, a *ruinei*, rămasă unică mărturie a unor epoci de glorie trecută, a *pustnicului* sau *mănăstirii* (*Trecutul. La mănăstirea Dealului*, *Răsăritul lunei. La Tismana*, *Prieteșugul*, *Adio. La Târgoviște* ș. a.); imaginea candelei, ce licărește concentrată asupra propriei lumini șovăitoare (*Candela*), a *muribundului* pe țărmuri străine (*Cânele soldatului* e o imitație, dar selectarea ei ni se pare în sine grăitoare) sau a *poetului murind*, silit să-și ia adio de la tot ce l-a legat odată de viață (*Încă o zi*); imaginea *cimitirului*, în care se realizează singurătatea supremă, în chiar învecinarea amar–ironică a tovarășilor de odinioară (*Mormintele. La Drăgășani*); în sfârșit, imaginea cea mai directă, a *poetului singur*, rătăcind prin noapte în peisaje solitare, în compania gândurilor sale triste sau chiar a disperării (*Miezul nopței*, *Adio. La Târgoviște*, *Meditație*) sunt doar câteva dintre dovezile existenței unei adevărate stări obsesive legate de singurătate, perfect vizibilă în meditații și elegii, dar nu străină – în forme specifice – nici epistolelor, satirelor și fabulelor. *Epistolă D. I. C.* sau *Satiră. Spiritului meu* [sic!] (acesta e titlul adoptat de **A.** la 1863), *Epistolă D. V. II* sau *Privighetoarea și măgarul* nu sunt nici ele decât tot afirmări ale solitudinii poetului într-o ambianță meschină, ce poate deveni de-a dreptul ostilă prin indiferența față de idealurile superioare ale individului de excepție. E punctul în care singurătatea poetului devine marcă a superiorității sale prin înțelegere („Deșteaptă priveghează a mea tristă gândire" – *Miezul nopței*), unicitatea convertindu-se în valoare și semnificație (*Mormintele. La Drăgășani*, *Trecutul. La mănăstirea Dealului*, *Toporul și pădurea*) și deschizând drumul scrutării critice

Scanned with OKEN Scanner

a realității prin prisma năzuințelor pozitive ale scriitorului. Din perspectiva acestei singurătăți și a loviturilor pe care purtătorul stigmatului singularității le primește mereu din partea soartei comune, condiția umană se confundă cu durerea și cu zbaterea nedomolită, aspirație iluzorie spre un liman care nu e al lumii acesteia. „Toate la durere supuse aici sunt" (*Prieteșugul*), „Lumea e de chinuri nedesărtat izvor" (*Meditație*), iar „viața e o luptă, o dramă variată/ Și actu-i cel din urmă în veci e sângerat" (*ibid.*). **A.** e urmărit de imaginea corăbiei pierdute în largul mării, târâte de vânturi adverse, lovite de valuri și departe de orice port (*Candela*, *Meditație*, *Rugăciune*, *Adio. La Târgoviște*). Ursita eroului, și a poetului, care e una dintre ipostazele acestuia, e izolarea și suferința, provocate, după **A.**, nu numai de ostilitatea mediului înconjurător (*Răspunsul cometei*, *Epistolă D. I. V.*, *Epistolă domnului Alexandru Donici*), ci, înainte de toate, de o adevărată predestinare, cu cauze în mecanica obiectivă a universului. „Talentul, frumusețea adesea pătimește/ De soarta cea obștească și tu poate să ții" – se spune în *Mângâierea. Unei tinere femei*. Mai presus de acestea stă însă vocația subiectivă a durerii, care pare a face parte din zestrea nativă a poetului și transfigurează toată ambianța. Accidentele biografice tragice (pierderea părinților) se transformă astfel în necesitate internă a unui destin definit și caracterizat prin suferință (*Miezul nopței*, *Mângâierea. Unei tinere femei*), iar îndoiala și așteptarea nenorocirii devin însuși motorul vieții intelectuale și sufletești a poetului („Ades, când sunt în luptă cu gândurile mele/ Muncit de-al suferinței demon neîmblânzit" – *Un ceas e de când anul trecu*). **A.** evită totuși egoismul purei autocompătimiri, pentru că el nu e orgolios, ci, dimpotrivă, capabil să aprecieze sacrificiile altora mai presus decât pe ale sale (*Epistolă D. I. C.*, *Mormintele. La Drăgășani*) și găsește în responsabilitatea poetului față de omenire un sprijin împotriva pesimismului absolut (*Când dar o să guști pacea*, *Anul 1840*). În satire și fabule, **A.** își însușește, în aparență, atitudinea de observator detașat, dar discreția înnăscută și bunul gust în alegerea termenilor, ca și predilecția pentru caracterizările tipologice nu pot deghiza cu totul pasiunea personală pe care poetul o pune în scrutarea realității familiare și în denunțarea anomaliilor și ridicolelor ei. Aproape fiecare satiră adoptă o manieră diferită: autoironie mimată în *Satiră. Spiritului meu*, stil pseudoepistolar în *Cometei anonsate pentru 13 iunie* și în *Răspunsul cometei*, parodie a poemului eroic în *Răzbunarea șoarecilor*, fals discurs electoral în *O profesiune de credință*, tablouri și portrete sau caracterizări generale ale situației din țară, **A.** le mânuiește cu egală măiestrie și inepuizabilă vervă comică, servit fiind și de un remarcabil bun gust și simț al măsurii. Satira sa e mușcătoare, adesea necruțătoare, dar niciodată trivială. Ea are cel mai adesea o adresă socială, dar uneori izvorăște și dintr-o dispoziție pur umoristică. Calitățile sale de ironist s-au afirmat și în fabulă, specie spre care a fost împins nu numai de imperativele momentului, ci și de înclinația sa pentru scrutarea lucid–melancolică, tinzând spre generalizare, a lumii. Fabulele lui **A.** (cu surse în Florian, La Fontaine, Krâlov și, poate, și în alți fabuliști încă neidentificați) se constituie într-o adevărată „comedie a vremii" în travesti animalier, punându-ne în contact cu varietatea de preocupări politice, sociale sau artistice pe care le-a avut autorul de-a lungul unei cariere de câteva decenii. Ascuțimea observației critice, exprimarea concisă, caracterul dramatic, scenic, dar și îndemânarea de narator, dibăcia mânuirii dialogului și a caracterizării personajelor prin câteva cuvinte ce relevă o întreagă psihologie, rapiditatea și pregnanța formulărilor ce au trecut în proverb sunt calități care caracterizează cele mai bune fabule ale lui **A.** Vocabularul lor e bogat, utilizând fără ostentație neologismele sau cuvintele învechite și localizând astfel în mod discret personajele și acțiunile. Stilul are calitățile oralității, fără a avea și defectele ei: natural și vioi, evită însă orice prolixitate, ironic sau sarcastic, fără cea mai mică urmă de vulgaritate. Talentul lui **A.**, așa cum se manifestă în acest ultim volum, se vădește astfel deosebit de variat și de nuanțat. Romantic meditativ și patetic, subsumând acestei dominante și serioase sugestii clasicizante, el a fost un scriitor cu un înalt ideal moral și patriotic, răspunzând solicitărilor epocii, care sunt în același timp și ale cugetului său intim. În creația lui poezia românească face saltul deplin din epoca tatonărilor și creațiilor ocazionale în cea a unui lirism conștient nu numai de realitatea înconjurătoare și de influența ei asupra

Scanned with OKEN Scanner

artistului, ci şi de sine însuşi. Specifică personalităţii poetice a lui **A.** este continua cugetare şi dezbatere, orientată din ce în ce mai mult dinspre artist spre exterior şi care rezistă în faţa soluţiilor facile, opunându-se atât pesimismului dezabuzant, cât şi optimismului inconştient sau de paradă. **A.** e un spirit frământat de întrebări capitale cu privire la om, la istorie, la societate, la menirea şi specificul creaţiei poetice, prefigurând astfel pe M. Eminescu. E în acelaşi timp un observator lucid, cu condei ascuţit şi simţul ridicolului fără ostentaţie, pregătind drumul lui Caragiale. El reia în opera sa o serie de probleme şi motive existente în lirica anterioară – la Iancu Văcărescu şi mai ales la Mumuleanu – constituind astfel o treaptă de mare importanţă în evoluţia literaturii române.

EDIŢII: *Meditaţii, elegii, epistole, satire şi fabule*, Bucureşti, 1863; *Poezii*, ediţie îngrijită de V. Ghiacioiu, Craiova, 1940 (ed. a II-a, 1944); *Opere*, vol. I, ediţie critică, note, variante şi bibliografie de I. Fischer, studiu introductiv de Silvian Iosifescu, Bucureşti, 1957; *Opere*, vol. I, ediţie îngrijită de I. Fischer, prefaţă de I. Roman, Bucureşti, 1972; *Poezii. Proză*, text stabilit şi note de I. Fischer, antologie şi repere istorico–literare de Mircea Anghelescu, Bucureşti, 1985; *Poezii*, antologie, tabel cronologic şi crestomaţie critică de Doina Comloşan, Timişoara, 1987; *Suvenire şi impresii. Meditaţii. Elegii. Epistole şi satire. Fabule. Memorial de călătorie.* Antologie, postfaţă şi tabel cronologic de Constantin Mohanu, Bucureşti, 1995.

REFERINŢE CRITICE: N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea*, I-II, 1907-1908 (ed. a II-a, 1983); E. Lovinescu, *Grigore Alexandrescu*, 1910 (ed. a III-a, 1928); O. Densusianu, *Literatura română modernă*, III, 1923 (ed. a IV-a, 1943); G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ediţia a II-a, 1982); G. Călinescu, *Gr. M. Alecsandrescu*, 1962; S. Iosifescu, *Grigore Alexandrescu*, 1965; P. Cornea, *De la Alecsandrescu la Eminescu*, 1966; *** *Istoria literaturii române*, II, 1968; M. Anghelescu, *Introducere în opera lui Gr. Alexandrescu*, 1973; E. Simion, *Dimineaţa poeţilor*, 1980 (ed. a II-a, 1995); H. Bădescu, *Grigore Alexandrescu. Parada măştilor*, 1981; M. Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, I, 1982; Antoaneta Macovei, *Meditaţia lirică românească*, 1982; Sandu Radian, *Măştile fabulei*, 1983; C. Popescu, *Poeţi romantici români la început de drum*, 1986; Luisa Valmarin, *Studii de literatură română modernă şi comparată*, 1987; M. Anghelescu, *Textul şi realitatea*, 1988; Ioana Em. Petrescu, *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*, 1989; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, I, 1991.

G. A.

MEMORII — Memorialistică de Eugen Lovinescu. Pentru prima dată cele patru volume au apărut astfel: *Memorii. 1900-1916*, Bucureşti, Editura Cugetarea, 1931; *Memorii. 1916-1930*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1932; *Memorii, III*, Bucureşti, Editura Adevărul, 1937; ultimul volum, intitulat *Aquaforte*, apare la Bucureşti, Editura Contemporană, 1941. Demascat ca exponent de frunte al „estetismului", şi **E. L.** a fost, ca multe alte personalităţi ale evului modern românesc, practic eliminat din conştiinţa publică românească în primele două decenii postbelice. Abia în climatul de „dezgheţ" ideologic şi cultural ce culminează la sfârşitul deceniului şapte opera sa începe să fie treptat recuperată. În acest context, *Memoriile* se reeditează pentru prima dată de la apariţie (nu fără anumite intruziuni ale cenzurii) abia în 1970, în seria de *Scrieri* îngrijită de Eugen Simion, împreună cu alte fragmente cu caracter memorialistic. În 1998, o nouă ediţie (cea mai cuprinzătoare şi mai ştiinţifică de până acum) repune în circulaţie textul *integral* al celor patru volume (semnalând şi eventualele apariţii în periodice, variante identificate etc.), la care se mai adaugă şi un mare număr de alte texte de factură memorialistică, piese extrem de diverse, de la articole rămase în periodicele vremii până la fragmentele legate într-un fel sau altul de *Memorii* din „agendele literare" ale «Sburătorului» (ce văd de-abia azi lumina tiparului). Această cuprinzătoare *Addenda* (care nu înlocuieşte, ci se adaugă materialelor suplimentare din ediţia Simion) încearcă astfel să ofere o imagine posibilă a ceea ce ar fi putut să fie cel de-al cincilea volum al ciclului, anunţat de **L.** În prefaţa din octombrie 1941 la *Aquaforte*, dar rămas din păcate numai în intenţie.

În economia impunătoarei opere lovinesciene, *Memoriile* (apărute în volum în răstimpul unui deceniu, între 1931 şi 1941) nu vin totuşi – cum se întâmplă cel mai adesea – ca o concluzie şi o încheiere, ci mai curând ca un moment de (relativă) relaxare între două epoci de intensă activitate, una a «Sburătorului» şi a elaborării *Criticelor*, *Istoriei civilizaţiei române moderne* şi *Istoriei literaturii române contemporane* şi cealaltă (încheiată doar prin dispariţia fizică a autorului) a fundamentalei explorări a «Junimii» şi a spiritului ei tutelar, Titu Maiorescu.

Scanned with OKEN Scanner

Ele nu sunt însă prin aceasta cu nimic inferioare celorlalte mari cărți ale lui **L.**, criticul însuși apreciind în *Istoria literaturii...* din 1937 a fi realizat „poate în memorialistică latura sa esențială". Înscriindu-se în evoluția generală a perspectivei lovinesciene (pusă în evidență chiar de critic) spre o serie (în continuă amplificare) a „figurinelor", *Memoriile* dezvoltă în planul observației și analizei moral–psihologice diagnosticele literar–ideologice din *Critice* și din *Istoria literaturii...*, reprezentând – cum afirmă chiar autorul în prefața primului volum – o necesară lectură complementară. Dacă primele două volume au un mai accentuat (și elaborat) caracter retrospectiv, ultimele două în schimb, mai pregnant polemice, mai puțin decantate și sedimentate (deși nu mai puțin scânteietoare), sunt mai puternic legate de publicistica curentă lovinesciană, având (inclusiv sub raportul poeticii) un caracter predominant jurnalistic, fiind astfel mai mult „o cronică din mers decât un construct retrospectiv". Se poate deci afirma cu îndreptățire că „*Memorii* este o carte la fel de ancorată în actualitatea presei literare pe cât e și în actualitatea sufletească cea mai sensibilă a autorului ei" (G. Omăt). Ea este, așadar, mai puțin o operă de distantă restituire a unor epoci revolute și mai mult un „jurnal de front" (al unuia dintre cei mai constanți „luptători literari" ai vremii), curățat, ce-i drept, de asperitățile clipei, dar care evidențiază cu destulă fidelitate strânsa legătură dintre autor și pulsul zilei. Indiferent de maniera aleasă, ținta este aceeași, anume de a salva pentru posteritate fizionomia unei întregi epoci (literare) „cu eroii, avânturile, iluziile și micimile ei" (E. Simion), căci „memoriile sunt omagiul unei generații în proces de dispariție față de generația dispărută, cerând astfel, oarecum, de la tinerii de azi omagiul aceleiași amintiri pentru clipa când se va fi irosit și ea". Mecanismul acestor *Memorii* e cel mai bine definit tot de autor: „pe un ușor fir de autobiografie spirituală se grupează o serie de portrete de scriitori, pe bază de anecdotă valorificată prin sensul ei psihologic". Ca atare, materialul evocărilor e foarte divers: fragmente de amintiri, „portrete și scene din viața literară", dar și „dezbateri literare" sau „disociații" de idei etc. „Fixate de un spirit... identificat cu literatura ca mod de existență, adică respirând prin chiar plămânii ei amfibii: în viață, în ficțiune, în ficțiunea ca via,ă" (G. Omăt), toate acestea sfârșesc prin a realiza un veritabil compendiu de „lovinescianism" căci, dincolo de valoarea lor documentar–referențială (deloc de neglijat), ele sunt în primul rând relevante pentru multiplele valențe ale personalității lui **L.** Tematic, tot acest material eterogen poate fi clasificat în două mari compartimente: *lumea văzută de* **L.** (portretele și tipurile scriitorilor români, ale altor oameni ai vremii, dinamica vieții literare, ecourile disputelor artistice și ideologice etc., pe scurt, biografia fizică și morală a primei jumătăți de secol XX românesc literar) și *romanul destinului său intelectual* (cu precizări privind metoda criticului și concepțiile sale estetico–literare, premisele și evoluția lor, conglomeratul moral–ideologic–atitudinal mai general din care acestea se desprind, profilul său moral și spiritual, discuții, dezbateri și polemici cu diverși din epocă, meditația asupra diferitelor subiecte ce au constituit pentru **L.** o permanentă obsesie, precum condiția socială și morală a scriitorului în general, a celui român în special, destinul spațiului și al neamului românesc în perspectiva timpului prezent, rolul eticii în existența individului și a colectivității etc.). Combinație mai puțin obișnuită de scriitor și critic, în care sensibilitatea dă viață și culoare demersului interpretativ, în timp ce conștiința critică strunește neîncetat, platonician, avânturile excesive ale sensibilității, personalitatea lovinesciană conferă și *Memoriilor* ceva din tensionata armonie a acestui caracter dual. Spre deosebire însă de alte creații ale genului în care persoana autorului se dilată nemăsurat, *Memoriile* lui **L.** păstrează o aproape neverosimilă discreție în această privință, încât într-o lectură ideală ele trebuie neapărat completate cu schița autobiografică semnată « Anonymus notarius » (publicată inițial în volumul omagial *E. Lovinescu* din 1942). Pe tot parcursul lor, memorialistul se pune deliberat în paranteză (într-o manieră aflată la antipodul celei a lui Iorga, de pildă), preferând să apară mai curând ca un abstract loc geometric – caracterizat prin echidistanță – al destinelor convocate, un stabil centru gravitațional prin al cărui câmp de influență (și observație) trec pentru o vreme, mai mult sau mai puțin regulat, aștri de magnitudine variabilă. Dacă biografia propriu–zisă trebuie

Scanned with OKEN Scanner

reconstituită mai degrabă „în oglindă", din reflexele şi ecourile răsfrânte de personaje, există în schimb aici inestimabile sugestii de ordin moral şi spiritual (care ar trebui adăugate celor oferite de romanele din ciclul *Bizu*) ce configurează portretul autorului în aceste dimensiuni. Spirit clasic prin excelenţă, admiratorul lui Tacit apare astfel ca un adevărat suflet latin descins în *saeculum*-ul modern cu toate virtuţile antice şi recristalizat în matricea unui „«honnête homme» din clasicismul francez" (P. Constantinescu) sau în cea a unui gentleman britanic. Temperamental, omul e marcat de un deficit de vitalitate care-l familiarizează de timpuriu cu ideea morţii şi-l face să refuze inserarea în fluxul obişnuit al existenţei, predestinându-l ataraxiei. Filosofic, acest deficit se cuplează cu o conştiinţă lucidă, „de o tristeţe liniştită, de un tragic ascuns" (P. Constantinescu), a nesubstanţialităţii vieţii. Un aer de scepticism universal şi superior pluteşte peste întreg, nutrit de o percepţie lucidă a zădărniciei. Departe însă de a se transforma în prilej de izbucniri lirice sau tânguiri patetice, această înţelegere este asumată cu un *stoicism* (poate chiar într-o mai mare – şi mai curată – măsură ca la Pârvan) şi o *civilitate* de autentic spirit roman. Relativismul universal şi sumbru e astfel sublimat într-un ideal regulativ, într-o demnă etică a muncii înzestrată cu valoare soteriologică (atitudine identificată de altfel de **L.** şi la Maiorescu). Oricare ar fi aşadar puterea zădărniciei, susţine această morală dârză, omul trebuie să i se opună *ca şi când* ar dispune de eternitate, pentru că dincolo de toate vitregiile – ale timpului, ale locului, ale condiţiei umane şi universale în general – singură *creaţia* (artistică) se poate împotrivi entropiei, salvgardând fiinţa în capsula Sensului. Doar ea poate consola spiritul (însă cu preţul câtor sacrificii în ordinea concretului, dureros conştientizate, regretate niciodată), şi scriitorul, ca un adevărat erou de tragedie antică, se înalţă graţie ei deasupra destinului advers, „în mântuit azur". Înţeleasă ca „artă" şi prinsă astfel şi ea în contradicţia fundamentală a gândirii estetice lovinesciene (ce afirmă simultan eternitatea marii arte şi „mutaţia valorilor estetice"), dincolo de orice justificări teoretice, critica literară a fost pentru **L.** (cum bine intuise Bogdan Amaru, el însuşi un personaj tragic al *Memoriilor*) „patima şi viciul lui", acea necesară flacără ce face să se desprindă reflexele vieţii şi ale omenescului din cea mai încremenită statuie. Refuzând principial «cursus honorum» pentru a-şi asigura astfel independenţa, suprema garanţie a calităţii sale de critic, **L.** apare ca un veritabil ascet al literaturii, pe care o slujeşte ca pe unicul zeu capabil să-l izbăvească din nonsensul şi agresiunea existenţei şi face asta cu o onestitate şi o demnitate dezarmante în absolut, puţin comune peisajului moral românesc. Probabil unul dintre primii teoreticieni de la noi ai conceptului – dacă nu ai termenului – de *deontologie* (altfel spus de morală profesională asimilată integral în cea personală), el e totodată una dintre puţinele figuri publice care la acest meridian au avut tăria de a-şi transpune cu consecvenţă în viaţă idealul moral, urmându-l până la capăt. Pledoaria şi exemplul său pentru retragerea în spirit (nu însă şi din Cetate) şi pentru construcţia în dimensiune spirituală vor rămâne astfel neegalate până la demersul similar de mai târziu al lui Constantin Noica. Din această perspectivă, dacă concepţia artei (implicit a criticii) ce răscumpără fiinţa întru veşnicia spiritului poate părea azi vetustă (în fond, e încă o mare iluzie tradiţională ce moare o dată cu mileniul), dacă destule i se pot reproşa în ordine teoretică, în schimb exemplul de viaţă oferit de către destinul lovinescian (inclusiv pe parcursul *Memoriilor*) rămâne fără cusur. S-ar putea spune de aceea şi despre el că, dacă şi-a pus talentul în operă, şi-a pus geniul în viaţă, transformând-o, cu o lucidă adeziune la această idee nitzscheeană, în operă de artă. Însă în ciuda raţionalizării existenţei şi a unei severe autodisciplinări, demne de un filosof antic, nici omul şi nici opera n-au izbutit să scape complet de obsesia morţii. Această intuiţie a trecerii şi a morţii închise în chiar sâmburele vieţii e prezentă în întreg corpul *Memoriilor* şi mai ales în *Aquaforte*, carte oarecum de bilanţ, ce trădează un tainic presentiment al sfârşitului. Fără a se etala câtuşi de puţin, ea se înalţă din adâncuri pentru a arunca irizări de cristalin şi sfâşietor lirism existenţial asupra acestei „panorame a deşertăciunilor" care e viaţa unui veac, punând în lumină în profilul lovinescian, pe lângă cea etică, cetăţenească sau artistică, şi o veritabilă conştiinţă metafizică. Consecinţă inevitabilă a structurii sale, **L.** e însă şi un *spectator* care, retras în perimetrul securizat al

Scanned with OKEN Scanner

„coconului" său, trăieşte viaţa prin procura încredinţată celor din jur (literaţi mai cu seamă), pe care-i vânează apoi ca pe nişte fluturi rari, transformându-i în personaje şi ţintuindu-i în paginile operei ca într-un insectar. De aici vine şi curiozitatea pentru detaliul intim, precum şi acea uriaşă apetenţă pentru anecdotă care face, probabil, din *Memorii* prima istorie anecdotică a literaturii române, veritabil reper pentru o poetică a genului. Surprinzătoare pentru cititorul familiarizat cu abordarea majoră, „serioasă", ideologică şi estetică din celelalte volume, această preferinţă furnizează nu doar un preţios indiciu pentru profilul psihologic lovinescian, dar îl înscrie şi într-o ilustră tovărăşie. Retras în individualitatea sa, criticul contemplă comedia tragică ce i se perindă prin faţa ochilor, cea a vieţii în general şi cu atât mai mult cea a vieţii *literare*, lume de umbre chinezeşti din care prea puţine izbutesc să acceadă cu adevărat la premiul perenităţii. Lecţie adâncă despre natura umană, instrumentată de un remarcabil psiholog şi filosof al condiţiei umane, dar şi de un mare artist, acest „muzeu teratologic" (L. Şăineanu) gravitează în jurul uluitoarei figuri „a «omului de litere», cu tot ridicolul şi sublimul ce-l poate conţine", protagonist cervantesc al unei imense drame a *iluziei*. Ridicată la pătratul artei şi la cubul stadiului local de civilizaţie, această iluzie a atotputerniciei artei (pe care criticul o demască necontenit la confraţi, fără a i se putea sustrage pe deplin el însuşi) domneşte suveran asupra destinelor, pe care le amplifică, cu vicii şi virtuţi, grandios sau paroxistic, în cheie înalt-tragică sau comic–grotescă, sfârşind prin a le proiecta de-a dreptul în... literatură. Dacă „scenele din viaţa literară" sunt veritabile schiţe cehoviene, probând, pe lângă puterea de observaţie şi analiză şi o solidă capacitate de invenţie, portretistica urmăreşte în primul rând surprinderea psihologiei personajului (restul interesând doar în măsura în care o determină) şi imprimarea ei ireproşabilă în material estetic. Construit printr-o „simplificare urmată de reliefare", portretul e axat pe o trăsătură dominantă şi definitivă, fără complexităţi infinite, nuanţe sau evoluţie – principal merit şi totodată pericol al acestei tehnici. Oricât de aspru, *portretul moral* nu degenerează însă niciodată în caricatură elementară, ci mai degrabă tinde să se înalţe spre un *portret spiritual*: „ambiţia e de a surprinde secretul personalităţii" (E. Simion). Caracterul unitar al portretisticii e consecinţa deopotrivă a tiparului clasic utilizat, dar şi a unităţii de personalitate (şi operă) lovinesciene, aspect deloc paradoxal pentru un critic ale cărui celebre „revizuiri" nu privesc de fapt niciodată principiile, ci doar aplicarea acestora în context. Portretul se încheagă narativ, nu strict enumerativ, ca rezultantă a unei duble perspective: cea oferită de personajul însuşi, surprins într-un moment de elocventă tipicitate, şi cea complementară propusă de comentariul auctorial. Trădătoare poate, uneori, faţă de referenţial sub raportul complexităţii psihologice (risc justificat teoretic chiar de autor), portretele acestea sunt totuşi nemuritoare ca izbândă artistică, cu nimic inferioare marelui „roman" călinescian al *Istoriei literaturii...* (pe care în parte îl vor fi şi inspirat). Conjurate de către acest nou Odiseu, chiar marile figuri ale epocii părăsesc efigia medaliei, reînviind pentru o clipă în statura lor omenească, mai modestă poate, dar cutreierată de acel irepresibil suflu al vieţii pe care numai arta adevărată îl poate recrea. Dar dacă unii au văzut în *Memorii* un adevărat „studiu în roşu" ce-l lasă pe autor plin de sângele victimelor sale, **L.** se revendică în schimb dintr-o obiectivitate în descendenţă maioresciană, căci numai „purificată de toate reziduurile prin impersonalizare, anecdota măruntă poate fi ridicată la o semnificaţie apreciabilă prin valoarea sa psihologică şi poate fi înălţată la demnitatea faptelor zămislite sub semnul neclintit al esteticului". Impersonalizarea înseamnă însă aici nu o iluzoriu „neutră" depersonalizare, ci o egală asumare a subiectivităţii inerente pentru fiecare fizionomie explorată, fără privilegierea vreuneia. Ca atare, paginile nu sunt niciodată plat-obiective, ci dinamice şi puternic reliefate (în *aquaforte*). Acuzate excesiv de către unii a fi prea pline de ironie (chiar sarcasm), dictate de antipatie, uneori chiar crude, aparenta lor răutate vine mai degrabă din „firul ironic al discernământului psihologic ce nu consimte să confunde indulgenţa cu orbirea, uitând pilda onestităţii literare şi a măsurii". Străjuite principial de o suverană detaşare afectivă (izvorâtă parte din temperament, parte dintr-un program ideologic) ce a lăsat contemporanilor amintirea de neşters a unei măşti „olimpiene", „apolinice" (detaşare de care se va dezice abia în tulburătorul răspuns adresat lui

Scanned with OKEN Scanner

Arghezi în 31 mai 1943, cu doar câteva săptămâni înaintea morții), evocările sale dovedesc însă nu o dată o adâncă înțelegere omenească, o deloc ascunsă simpatie, alteori chiar o profundă compasiune. Având o dublă valență, referențial–documentară și artistică, ele trebuie totuși judecate nu atât ca documente despre oameni cât mai curând ca scrieri ce urmăresc realizarea „frumosului autonom" (Ș. Cioculescu) printr-o scriitură sobră, dar expresivă, precipitată în memorabile imagini sintetice (ce-l anunță pe Călinescu), scriitură ce trădează și un fior liric de adâncime, datorat neîndoielnic unui suflet de poet. Deși ironia și spiritul polemic nu-l părăsesc pe autor în nici o circumstanță, acest fior liric („otravă suavă" specifică sufletului moldav „distrugător de energii și creator de poezie") se străvede în filigran în întreaga atmosferă a *Memoriilor*, în acea calmă „mâhnire" sadoveniană ce învăluie unele evocări într-o bură de duioșie înlăcrimată, în gustul amar al derizoriului care, sub masca falsă a importantului, ni se ascunde a fi însăși substanța vieții, în emoționantele pagini ale „memorialului ieșean" sau în acele neașteptate și personale „amintiri din copilărie" (prima parte din *Aquaforte*) ce reunesc atât de tulburător sfârșitul cu începutul, închizând astfel cercul unei existențe. Revenind la autor, un posibil deznodământ al acestei odiseice peregrinări prin viețile altora care a fost propria sa viață ne înfățișează (sub zodia inadaptării, asemeni mai „tuturor scriitorilor porniți din «placenta» literaturii românești" – E. Simion) „întoarcerea fiului înstrăinat" la casa părintească, pustie acum într-o lume pustiită, ca aceea a lui Făt–Frumos în finalul basmului *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*. Dar dacă omului **L.** această condiție i-a rămas, cum era și firesc, inaccesibilă, în schimb opera lui se împărtășește (încă) din ea cu maiestuoasa dezinvoltură a capodoperei. „Cât va exista o literatură românească", afirma peste decenii Călinescu, „într-adevăr, va dăinui, căci a fost un mare scriitor". Indiferent ce va alege să creadă noul ev, diagnosticul l-ar fi mulțumit fără îndoială pe bătrânul critic, căci corespunde perfect crezului său de o viață: „Arta și nu viața durează".

EDIȚII: *Memorii. 1900-1916* [I], București, 1931; *Memorii. 1916-1930* [II], Craiova, 1932; *Memorii III*, București, 1937; *Aquaforte*, 1941; *Scrieri*, vol. 2 și 3, ediție de Eugen Simion, București, 1970; *Memorii*, texte alese și postfață de Nicolae Balotă, București, 1976; *Memorii. Aquaforte*, ediție îngrijită de Gabriela Omăt, București, 1998.

REFERINȚE CRITICE: **a)** bibliografia esențială e semnalată de: Fl. Mihăilescu (ed.), *E. Lovinescu interpretat de...*, 1973; I. Stoica (coord.), *Literatura română. Ghid bibliografic*, 1982; M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu (coord.), *Dicționarul scriitorilor români*, II, 1998; **b)** alte studii punctuale, volume, sinteze: Ovid S. Crohmălniceanu, în „Gazeta literară", nr. 5, 1968; Vl. Streinu, *Pagini de critică*, I, 1968; Anca Rizescu, în „Revista de istorie și teorie literară", nr. 1, 1969; Ion B. Victor, în „Ramuri", nr. 1, 1969; Ovid S. Crohmălniceanu, în „România literară", nr. 6, 1971; I. Negoițescu, în „Săptămâna", nr. 16, 1971; C. Ungureanu, în „Orizont", nr. 3, 1971; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, II, 1972; C. Ciopraga, în „Convorbiri literare", nr. 4, 1972; Al. George, în „Viața Românească", nr. 7, 1973; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, III, 1975; V. Marin-Curticeanu, în „Cahiers roumains d'études littéraires", nr. 4, 1981; T. Popescu, în „Transilvania", nr. 10, 1981; Al. Săndulescu, în „Tomis", nr. 3, 1981; C. Ciopraga, *Propilee*, 1984; I. Negoițescu, *Istoria literaturii române*, 1991; Al. Piru, *Istoria literaturii române*, 1994; A. Sasu, *Eu-l suveran*, 1994; Al. Săndulescu, *Constelații literare*, 1996; V. Marin-Curticeanu, *E. Lovinescu*, 1998; L. Zăvăleanu, în „Echinox", nr. 7-8-9, 1999; Z. Ornea, *Portrete*, 1999; Al. George, *Reveniri, restituiri, revizuiri*, 1999; Radu Stanca, *Aquarium*, 2000; D. Micu, *Istoria literaturii române*, 2000.

L. D. R.

MEMORII 1907-1960 — Volum memorialistic al lui Mircea Eliade, cuprinzând, în versiunea românească de la Editura Humanitas (comasată), volumele succesive *Promisiunile echinoxului* și *Recoltele solstițiului*, plus o secțiune de *Anexe* (reprodusă după ediția franceză din 1988, despre care va fi vorba mai jos), care conține *Fragmentul autobiografic*, scris de către **M. E.** în 1953, publicat inițial în *Caiete de dor*, la Paris (nr. 7), un text aparținând lui I. P. Culianu, publicat inițial în revista „Limite" din capitala franceză, în noiembrie 1986 (*Ultimele clipe ale lui Mircea Eliade. Mahaparinirvana*) și două texte de *Omagii*, scrise de către E. M. Cioran și Eugen Ionescu, după moartea scriitorului. După *Nota asupra ediției* românești, semnată de către editorul textului, Mircea Handoca, geneza *Memoriilor* conține *Fragmentul autobiografic* din 1953, un prim capitol al *Amintirilor*, redactat începând cu 1960, publicat apoi în colecția „Destin", la Madrid, în 1966 (de către George Uscătescu), *Fragments d'un journal*,

Scanned with OKEN Scanner

publicate la Gallimard, în 1973 şi, în cele din urmă, cele două volume clasice, *Mémoires I. 1907-1937. Les promesse de l'équinoxe* (1980, în traducerea lui Constantin N. Grigorescu), respectiv *Mémoires II. 1937-1960. Les moissons du solstice* (1988, în traducerea lui Alain Paruit – ambele la Gallimard).

Memoriile lui **M. E.** sunt precedate de o amintire regresivă, notată în primul volum din *Jurnal* la 10 ianuarie 1960: „Într-un colţ al camerei, în picioare, pentru a vedea mai bine pe peretele din faţă un desen al lui Omiccioli – şi pe neaşteptate simt cum creştetul capului meu atinge tavanul. Exact ca în colţul mansardei mele din Strada Melodiei." Revelaţia produce, prin simbolism alveolar subiacent, o „transmutare instantanee în anii 1922-1925" şi recuperarea unor frânturi de viaţă din copilărie şi, după logica ritualisticii imititative, o „ameţeală" specifică, obligatorie pentru orice moment de dezagregare care anunţă o nouă naştere: „Un sentiment bizar, stenic, aproape ameţitor, că sensul vieţii mele, *acum*, în zilele acestea, în anul acesta, constă în a *reuni aceste două mansarde*, a reintegra într-un acelaşi univers aceste două lumi: adolescenţa şi maturitatea." (*Jurnal*, I, ed. rom. de la Humanitas, 1993, pp. 352-352 – sublinierile îi aparţin autorului.) Revelaţia regresivă se produce pe fondul unei „renaşteri" (consolidarea poziţiei academice americane a autorului şi stabilirea în campusul din Chicago), notaţiile *Jurnalului* din primele săptămâni ale anului 1960 fiind simptomatice pentru resurecţia spirituală pe care **E.** o resimte, dar căreia nu îi poate da, încă, măsura. Pe rând, *Jurnalul* vorbeşte de „«transfigurarea» lui Goethe după lunga sa excursie în munţii Harz, iarna" (Goethe fiind, dintotdeauna, un model al lui **E.**), de întâlnirea cu un student din India, căruia profesorul din Chicago i se adresează („fără să înţeleg de ce...") în sanscrită, limbă pe care nu o mai folosise „de aproape treizeci de ani", şi, nu în ultimul rând, de câteva reflecţii despre *sparagmosul* dionisiac (sfâşierea cărnii de sacrificiu cu mâinile şi cu unghiile), ca premisă a unei libertăţi vremelnic dobândite. Toate acestea demonstrează că, înainte de începerea lucrului la elaborarea continuă a *Memoriilor*, în subconştientul autorului se produc mutaţii regresive, care-l readuc în anii tinereţii bucureştene şi în stagiul de cercetare pe care îl va petrece în India. La 18 aprilie, *Jurnalul* echivalează trezirea matinală din campusul primăvăratic de la Chicago cu o *ieşire din labirint*, şi aici nu trebuie uitat faptul că **E.** interpreta în mod curent incidentele mărunte ale vieţii ca epifanii ale unor realităţi mai profunde, ascunse, de tip sacral: „Soarele mă trezeşte... Este şi altceva în soarele strălucitor al acestei dimineţi, este ca şi cum m-aş fi trezit după un lung vis şi aş fi regăsit lumina după ce am rătăcit multă vreme prin pivniţe şi labirinturi." (*Op.cit., vol.cit.*, p. 363) Până prin vară, când începe redactarea *Memoriilor* (la Ascona), *Jurnalul* consemnează o serie halucinantă de „renaşteri", la 25 iulie autorul notând explicit faptul că în ziua anterioară a început lucrul la redactarea textului: „Ieri dimineaţă am început să-mi scriu *Amintirile* din copilărie. Trei pagini mari." (ibid., p. 372) A doua zi, efortul continuă, surescitat: „Continuu *Amintirile*... Mirat eu însumi de precizia amintirilor mele din această primă parte a copilăriei." (ibid., p. 373) Scrisul avansează „fără nici un plan", motiv pentru care **E.** uită anumite amănunte, cum este, de pildă, acela – pitoresc – de a fi fost singurul fiu al familiei alăptat de către o ţigancă, nu lipsit de semnificaţie, fiindcă – notează autorul – „când eram în liceu, îmi plăcea să cred că datorită acestei întâmplări – acestui sân exotic care m-a hrănit – am devenit orientalist." (ibid., p. 373) Toate aceste detalii demonstrează că între modul de redactare al *Amintirilor* şi acela al *Jurnalului* există diferenţieri esenţiale: *Amintirile* (*Memoriile*) au o ţinută literară controlată, sunt elaborate cu gândul explicit al publicării, după modele celebre (în zilele de dinaintea plecării în Europa, **E.** reciteşte pagini din *Jurnalul* lui Gide), în vreme ce *Jurnalul* are o gestaţie stilistică şi ideatică mai liberă, fiind destinat, cel puţin pentru moment, intimităţii. Pe de altă parte, după obiceiul dintotdeauna al autorului, structura operei în devenire e concepută simbolic, pe o canava arhetipală. În prima parte a *Memoriilor*, arhetipul ascuns este Isus. Partea a treia, *Promisiunile echinocţiului*, se încheie la vârsta de 30 de ani; urmează un excurs despre moarte (*Când moartea îşi camuflează mitologia*), realizat prin interferenţa morţii la 33 de ani (vârsta christică) şi a „morţii colective" legionare: *Am treizeci şi trei de ani* – se intitulează un subcapitol – *o săptămână înainte*

Scanned with OKEN Scanner

de moartea lui Nae Ionescu. Astfel, moartea subită a Profesorului drag e interpretată ca un sacrificiu „destinal", sosit pe firele nevăzute ale unei vieți unde tot ce e profan a fost precedat de un sens mai adânc, sacral: „Mă întrebam – scrie **E.** la pag. 335 a *Memoriilor* – ...dacă moartea lui Nae Ionescu, care făcuse posibilă această neașteptată și fericită schimbare în viața și «cariera» mea [este vorba de postul diplomatic din Anglia, de unde va urma, după trecerea prin Portugalia lui Salazar, decizia de a nu mai reveni în țară – n.n., Șt. B.], nu mă apropiase de propriul meu sfârșit. Mă întrebam dacă destinele noastre nu sunt solidare într-un chip misterios, al cărui înțeles nu îl puteam descifra." Moartea lui Nae Ionescu – doborât, la 50 de ani, de o criză cardiacă – îl „eliberează" pe **M. E.**, politic, civic și metafizic, face din el un om „liber" și apatrid, în sensul atribuit acestui termen de către Nietzsche. În acest sens, înainte de a-l „pune la adăpost" prin numirea într-o funcție externă, profesorul Al. Rosetti îl cheamă la Fundații (p. 334), pentru a-i spune că, „acum, că a murit Nae Ionescu, nimic nu te mai reține în țară" (nici familia, desigur). Nu întâmplător, capitolul median al *Memoriilor*, *Enigma «morții colective»*, se cuvine a fi contextualizat, fiindcă **E.** suprapune și aici două registre: „moartea colectivă" a Europei și României din anii celui de-al doilea război mondial și „moartea colectivă", în sens absolut, metafizic și resurecționar, din recuzita ideologiei legionare, *Memoriile* afirmând – prin glisaje simbolice specifice – solidaritatea fără echivoc a lui **E.** cu mistica morții colective legionare, chiar și într-o vreme în care mișcarea devenise de mult o amintire în țară, fiind continuată în Occident. Contextualizarea trebuie să includă, neapărat, lucrarea lui Z. Ornea dedicată *Anilor 30*, *Jurnalul* lui M. Sebastian și eseul *Felix Culpa*, al lui Norman Manea, plus documentele vremii. În completarea acestora, și-n pofida convingerii că **E.** și-ar fi ascuns trecutul, *Memoriile* demonstrează că lucrurile stau tocmai invers, numai că datele se cuvine să fie înțelese la nivel spiritual, prin „încifrări" și epifanii, nu doar – acolo unde mulți le căutau – la nivelul epidermic al materialității. Ca o consecință, *Memoriile* au un puternic caracter destinal și inițiatic, protagonistul lor fiind nu omul **E.** pur și simplu, ci reflexul spiritual al acestuia, omul de cultură, făurit atât de voința proprie de realizare de sine, cât și de un destin în mare parte favorabil. Astfel, scriind *Memoriile*, **M. E.** caută – mai mult decât în *Jurnal*, unde materia este mai frustă – să depisteze sensul ascuns al devenirii sale: semnele secrete care l-au ajutat să devină ceea ce a devenit, nerămânând în țară (unde l-ar fi așteptat cu siguranță temnița și, poate, moartea neștiută de nimeni). Printr-un paradox, nu lipsit cu totul de miez, am putea spune că protagonistul *Memoriilor* nu e **M. E.**, ci *destinul* care a făurit o efigie culturală majoră, desemnată cu același nume. Nu întâmplător, cele două volume – comasate în edițiile autohtone – analizează atent anii de formare ai savantului, de la naștere la consacrarea planetară, oprindu-se cu „citirea semnelor" în anul 1960, al maturității. Roman indirect, al devenirii umaniste și metafizice, *Memoriile* trebuie citite, totuși, în paralel cu beletristica autorului, cu *Jurnalul*, sau cu *Încercarea labirintului* (convorbirile cu Cl. H. Roquet), fiindcă textele se completează reciproc, oferind întregul adevărului numai prin reunirea scrupuloasă a părților diseminate în volume proprii și în câteva monografii neconcesive.

EDIȚII (pentru versiunea românească): *Memorii 1907–1960*, București, 1991 și 1997 (ambele îngrijite de către Mircea Handoca). În afară de volumele franceze, amintite în *chapeau*, mai există versiunea engleză, *Autobiography*, apărută în SUA, la Harper & Row, în 1981, în traducerea lui Mac Linscott Ricketts.

REFERINȚE CRITICE: „Cahiers roumains d'études littéraires", dec. 1979; „Revista de istorie și teorie literară", nr. 1-4/ 1987 (în două nr. comasate); „Caiete critice", nr. 1-2/1988; C. Ungureanu, *Mircea Eliade și literatura exilului*, 1995; vol. colectiv *Eliadiana*, 1997 și „Vatra", nr. 6-7/2000. Se mai pot consulta, cu folos, ediția din 2000 a *Biobibliografiei* lui M. Handoca și aparatul critic al ediției *Noaptea de Sânziene*, întocmit de către același M. Handoca, 1991.

Șt. B.

MEMENTO MORI (PANORAMA DEȘERTĂCIUNILOR) — Poem postum de Mihai Eminescu. Semnalat de Ilarie Chendi în 1902 în prefața la volumul *Literatură populară* (citează o strofă din episodul Greciei), comentat mai apoi de Chendi în lucrarea *Eminescu. Material nou de studiu* (publicată în Preludii ed. I 1903, ed. a II-a 1905, cu reproducerea, de data aceasta, a 68 de strofe), poemul a atras atenția mai târziu lui G. Călinescu care sub titlul *Un poem eminescian* tipărește câteva episoade din ver-

Scanned with OKEN Scanner

siunea a doua în „România literară" nr. 13, 15, 19 şi 21 din 1932. Poemul a fost tipărit integral în ediţia Perpessicius (*Poezii postume*, vol. IV 1952 şi vol. V 1958, care conţine *Anexe. Note şi variante*).

Poemul totalizează un număr de 217 strofe şi 1302 versuri. Se cunosc două versiuni: *Panorama deşertăciunilor* (1870) şi *Memento mori* (1871-1872). După Perpessicius, poemul în discuţie l-a solicitat pe **E.** timp de mai mulţi ani în care poetul a lucrat cu „fervoare", ceea ce „se vede atât în mulţimea tiparelor cât şi în multiplele implicaţii ale manuscriselor". Subtitlurile date de poet sunt şi ele revelatoare în acest sens: *Tempora mutantur. Vanitas vanitatum vanitas, Skepsis, Cugetări*. Schema generală a versiunii a doua, fixată de Perpessicius, este utilă oricărei lecturi: Introducere (7 strofe), Asia (3), Egipetul (15), Grecia (24), Roma–Preludiu (7), Dochia-Raiul Daciei (53), Roma–Decebal (51), Miază-Noapte (14), Bastilia–Napoleon–Fine (34). „Memento Mori" („Adu-ţi aminte că vei muri") este un vechi adagiu adoptat în secolul al XII-lea ca salut de către călugării tropişti (ordin religios din Troppe, Franţa). În engleză i-ar corespunde termenul „Remember !" Apare şi în *Împărat şi proletar*, strofa 19: „Ziditi din dărâmături gigantici piramide / Ca un *memento mori* pe al istoriei plan." Introducerea fixează starea onirică selenară ca stare perpetuă („Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur", tip de metaforă absolută). Universul poeziei se deschide şi se închide cu imaginea visului dirijat. Somnul şi starea onirică sunt privite ca soluţie a fericirii. Poemul întreg stă de altfel sub semnul opoziţiei funciare: „Una-i lumea-nchipuirii, cu-a ei visuri fericite, / Alta-i lumea cea aievea...", opoziţie între gândirea practică, a acţiunii angajate, şi poezie (cântecul orfic „cântec vecinic"). Soluţia nu este alta decât fuga din „lumea cea aievea" şi din faţa răului ca „sâmbure" al lumii şi al căderii în istorie. Poemul mai aminteşte de *Mureşanu* nu numai prin postularea răului lumii, ci şi prin dezbaterea ontologică, prin Weltschmerz. Mureşanu interoga „pârghia lumii", adică principiul cosmic, cu privire la rău, iar răspunsul nu era decât constatare şi persiflare succesive, pe planul vast al istoriei morale a lumii, al universalităţii răului. Somnul şi uitarea sunt un quietiv al suferinţei morale. Voinţa de extincţie, apocalipsa traduc sentimentul dispersiei personalităţii şi al neantului. Piramidele din deşert sunt martorele acestui rău universal al lumii, în faţa căruia poetul preferă să se transpună în lumea basmului feeric care deschide „Poarta naltă de la templul unde secolii se torc". Din perspectiva lumii de vrajă a basmului, el se întoarce în timpul revolut („Uriaşa roat-a vremei înapoi eu o întorc") şi contemplă istoria la modul poetic, oarecum în sensul în care Schopenhauer apropia istoria de roman. Începând acest periplu uriaş, **E.** poposeşte mai întâi în era preistorică. Apoi surprinde tabloul Asiei evocată poetic-mitic (Babilonul, Semiramida, Sardanapal, cetatea Ninive cu ruinele ei). Episodul Egipetului, unul dintre cele mai cunoscute ale poemului, debutează cu evocarea Nilului, fluviul edenic-mitic, continuă cu Memphis, cu piramidele „gândiri arhitectonici de-o grozavă măreţie". Regele intră în piramide să contemple trecutul, adică istoria ca pe o uriaşă scenărie de proliferare a răului. Ca răspuns la rău, la regii criminali şi la preoţimea desfrânată, magul „a citit semnul întors", prevestitor al apocalipsei lumii. După Egipetul antic, descris sub peisaj selenar ca vis al sufletului şi glas al trecutului, poetul evocă „miticul Ierusalim", Libanul, în notă de senzualitate discretă, pe regii Iudeii în frunte cu David care îşi zdrobeşte „arfa-i sunătoare" implorând iertarea divină, pe „Solomon, poetul-rege", a cărui liră psalmodia gândirea şi profetiza. Dar cântăreţul „îşi anină harfa lui tremurătoare", pentru că Iudeea se năruie, aidoma tuturor civilizaţiilor prezentate în poem. Cu versul introductiv „Grecia se naşte din întunecata mare", **E.** construieşte imaginea mitică a unei epoci aurorale. În prima parte a episodului, Grecia este evocată ca o epocă de aur, epoca primordială, a zeilor, a lui Joe, a nimfelor, a lui Satyr etc., cu un sentiment de veneraţie faţă de clasicitatea îndepărtată. Nu este atât o Grecie a civilizaţiei cât una a „sălbăticiei olimpice", cu cuvintele lui G. Călinescu. După prezentarea idilică, în imagini strălucitoare, a naturii şi mitologiei, **E.** evocă cultura lumii greceşti. Mai întâi imaginea filosofului grec care-şi urmează meditaţia îndurerată, a cugetătorului „palid" cu gândirea „în doliu". Muncit de îndoieli, el nu mai crede „într-un singur semn" care să concentreze înţelesurile lumii (numărul pitagoreic). Tudor Vianu a dedus că „imaginea eminesciană a filosofului

Scanned with OKEN Scanner

grec este culeasă din epoca presocratică" (p. 581), iar gândirea „în doliu" ar fi atunci gândirea presocratică, punând de acord în felul acesta gândirea poetului cu Schopenhauer şi cu contemporanii săi Burckhardt şi Nietzsche care dezvoltau, de asemeni, un pesimism gnoseologic şi ontologic, în general, iar în cazul dat, unul presocratic, în special. Arta greacă este reflexul aceluiaşi pesimism şi al aceleiaşi suferinţe ontologice. „Orbul sculptor" îşi materializează „gândirea-i temerară" în marmură, după viziunea interioară a operei de artă (*eudon eidos*), amintind de acea „innere Form" preromantică şi goetheană, prezentă şi la **E.** Viziunea interioară este privită (Erwin Panofski, Tudor Vianu) drept cea dintâi fază a creaţiei artistice, opusă teoriei artei ca mimesis. Aşadar, nu numai miticul poet orb, ci şi sculptorul orb modelează opera perfectă după fantezia sa interioară creatoare. Nu o poate vedea aievea, ci ea se revelă lumii exterioare doar ca „durere-ncremenită printre secolii ce trec". Cugetătorul şi sculptorul orb prefigurează o epocă de criză, degringoladă şi prăbuşire. Cultura greacă prilejuieşte poetului meditaţia asupra labilităţii lucrurilor omeneşti. Orfeu, citaredul legendar, devine pentru această epocă de criză a unei civilizaţii simbolul durerii universale, cel care-şi sfarmă harfa şi o aruncă în mare ca semn al prăbuşirii unei lumi. Gestul lui Orfeu este semnul căderii Greciei. Episodul Eliadei mitice sfârşeşte într-un acord dramatic. După gestul orfic şi evocarea structurii matematic-stabile a universului, **E.** pune problema unei lumi aflate în destrămare. „Armonia din pleiade" este muzica pitagoreică a sferelor ce exprimă „o durere lungă, vană" şi totodată scepticismul poetului. Suntem departe de imaginea winckelmanniană a sufletului grec trăind în armonie cu sine, a unei umanităţi fericite şi senine („edle Einfalt und stille Grosse"), departe de asemeni de Elada lui Schiller şi Hölderlin. Imaginea Eladei romantice a lui **E.** evoluează de la mitica epocă de aur, în care realul şi mitologicul nu s-au despărţit, la imaginea unei lumi a durerii, aceea a lui Burckhardt şi Nietzsche, cum aminteam, minată de pesimismul ontologic. După un scurt episod roman, urmează partea cea mai întinsă a poemului, episodul Daciei. Romantismul românesc aduce, în interpretarea istoriei, după remarca Ioanei Em. Petrescu, „Ideea/nouă/.../ a dacismului", paşoptismul fiind orientat spre o „recuperare a Daciei" „şi o reabilitare a spiritualităţii dacice". Mitul romantic al Daciei, ca paradis pierdut, se întâlneşte la **E.**. După Ioana Em. Petrescu, „Fiecare dintre civilizaţiile al căror destin e contemplat în poem ia naştere dintr-un element primordial/.../ şi se realizează printr-un efort al spiritului de a modela, după propria-i imagine, natura /.../, dar, în momentul când Spiritul, atins de îndoială, se înstrăinează de sine, civilizaţia pe care a întemeiat-o recade în elemente şi, anulându-se, redevine natură. Episodul dacic nu respectă însă această schemă generală a ciclurilor istoriei. Dacia nu reprezintă o civilizaţie întemeiată de spiritul raţional, ci o vârstă a gândirii mitice; Dacia nu are început, nu cunoaşte devenirea şi pare sortită unei existenţe veşnice". „Timpul Daciei nu e istoric, ci cosmic", pentru că Dacia trăieşte în „vârsta mitului", iar moartea ei se datorează unui factor extern: imperiul roman. În universul dacic fiinţa este una cu natura. Elementele înseşi se transformă prin vraja secretă care le înconjoară. **E.** convoacă aceste elemente ale cosmosului realizând un admirabil tablou al unei epoci de aur îndepărtate, topos predilect în opera sa. Acestei vârste a Daciei, aflate „sub semnul gândirii mitice", îi urmează vârsta următoare „la confluenţa mitului cu istoria" (Ioana Em. Petrescu). Episodul se încheie cu căderea Daciei, cu blestemul profetic al lui Decebal de pieire a imperiului şi cu reflexia poetului privitoare la posteritatea şi însemnătatea Romei. Vârstelor aurorale le urmează căderea în istorie, ca semn al crizei generalizate. Poem al dispariţiei succesive a civilizaţiilor, *Memento mori* este implicit imaginea naşterii şi morţii miturilor şi credinţelor. Mai este o meditaţie asupra înstrăinării hegeliene a spiritului în istorie. Tot Ioana Em. Petrescu vorbea de „timpul echinoxial", înţeles ca „timp istoric auroral" în care spiritul şi natura nu erau scindate, şi de „punctele de solstiţiu ale istoriei", reprezentând cei doi poli între care se structurează şirul de civilizaţii. Creaţia ciclică a lumilor este urmată de dispariţia lor în haos, fiecărui sfârşit urmându-i un nou început. Panorama civilizaţiilor este în mod constant prezentată de poet ca traversând obligatoriu momentele cheie: naşterea, fuziunea cu mitul, ruptura (scindarea), dispariţia. Finalul poemului se constituie într-o meditaţie eminesciană gravă

Scanned with OKEN Scanner

prin care poetul aduce un elogiu omului şi gândirii, reflectând schopenhauerian pe tema timpului şi fiinţei. Schopenhauer privea istoria din perspectiva identităţii oamenilor şi evenimentelor („în faţa noastră nu avem niciodată decât aceeaşi fiinţă, identică şi imuabilă/ care/ trebuie să recunoască fondul identic al tuturor acestor fapte vechi sau moderne/.../ea trebuia să vadă peste tot aceeaşi omenire..."). Sau: „Istoria nu ne arată decât acelaşi lucru sub forme diverse", „devenirea şi naşterea sunt pure aparenţe", filosoful afirmând că „numai ideile rămân şi [că] timpul este ideal", adică ideile platonice, eterne. Contemplaţia din perspectiva panoramării istoriei îl va face pe poet să privească lumea şi istoria în consecinţa pesimismului său ontologic structural. În poemul dramatic *Tragedia omului* al lui Imre Madách, dincolo de relaţia individ–societate–popor, oscilantă şi precară, transpare principiul speranţei generat de iubirea umană. Fără iubire şi luptă nu există viaţă şi tocmai de aceea Domnul îi dă poruncă omului să lupte şi să creadă. Iubirea este alternativa divină la tragedia omului. Finalul poemului eminescian imaginează dimpotrivă „domnia morţii" şi pieirea vechii lumi, viziunea extincţiei se asociază cu suite de veritabile imprecaţii. Rezultatul civilizaţiilor este neantul. Ca şi în filosofia schopenhauerian–romantică a istoriei, şi la **E.** istoria lumii este repetarea aceloraşi fapte şi evenimente. Ca şi la filosoful pesimismului universal, poezia şi gândirea sunt *„o picătură numai"* (subl. **M. E.**), o clipă de eternitate („Căci eternă-i numai moartea, ce-i viaţă-i trecător"). Prin poezie şi vis, „roata lumii" se întoarce înapoi, trece prin „punctele de solstiţiu" ale fiecărei civilizaţii, evoluând spre timpul ei echinoxial în care şi-a conceput zeii şi şi-a construit miturile.

EDIŢII: *Poezii postume* IV. Anexe. Introducere. Tabloul ediţiilor. Ediţia Perpessicius, Bucureşti, 1952; vezi şi vol. V, ediţia Perpessicius, 1958; *Opere alese*, II. Ediţie îngrijită şi prefaţată de Perpessicius, EL, Bucureşti, 1964.

REFERINŢE CRITICE: *** *Studii de literatură universală şi comparată*, Ed. a II-a revăzută şi adăugită, 1963; G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, 1969; Hans–Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, 1977; Ioana Em. Petrescu, *Eminescu, Modele cosmologice şi viziune poetică*, 1978; Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voinţă şi reprezentare*. Traducere de Emilia Dolcu, Viorel Dumitraşcu, Gheorghe Puiu, vol. III, 1995.

V. V.

MEŞTERUL MANOLE — Dramă de Lucian Blaga. A fost publicată în anul 1927, la Editura Dacia Traiană din Sibiu. Premiera absolută a avut loc la 6 aprilie 1929, la Teatrul Naţional din Bucureşti.

Piesa lui **L. B.** este o prelucrare – într-o viziune de subliniată originalitate – a cunoscutei legende din folclorul românesc şi sud–est european despre ridicarea, întemeiată pe sacrificiu, a unei impunătoare zidiri de artă. În variantele folclorice ale legendei Meşterului Manole, ideea sacrificiului uman este privită în strânsă legătură cu mentalitatea arhaică, potrivit căreia „lumile au fost făcute prin sacrificarea unor fiinţe primordiale, iar omul este creator prin repetarea actelor acestor fiinţe" (Eugen Todoran). Sensul unor astfel de jertfe umane era – după cum arată şi Mircea Eliade – acela de „a însufleţi" lucrurile făcute de om şi de a le ajuta, în felul acesta, să dureze. În interpretarea lui **L. B.**, însă, ideea sacrificiului uman se cere raportată cu precădere la conceptul metafizic al „sofianicului", concept preluat din sfera gândirii creştine răsăritene (ca postulat al unui „transcendent care coboară"), dar păstrând totuşi unele posibile reminiscenţe ale cultului păgân al lui Dionysos (tot ceea ce ţine de celebrarea puterilor elementare, a stihiilor cosmice). Într-un cuvânt, sacrificiul uman corespunde, la **L. B.** , unei preferinţe vădite pentru categoriile supra–individualului. În *Meşterul Manole*, ideea sacrificiului nu este însă acceptată dintru bun început de protagonist, ea se impune, dimpotrivă, doar la capătul unei evoluţii lente şi chinuitoare. În punctul său de plecare, Meşterul pare mai degrabă un artist cu convingeri apolinice: efortul lui artistic nu pe jertfă se întemeiază, ci pe calcule şi măsurători („De şapte ani tot măsuri cu cel unghi de aramă" – îl mustră Bogumil). Sub influenţa stareţului Bogumil, ideea jertfei se impune însă cu tot mai multă tărie în cugetul artistului, sfârşind prin a triumfa asupra oricăror rezistenţe lăuntrice (dar fără a le nimici cu totul; fiindcă mărturiseşte Manole: „Cu uitătură din altă lume, tu îmi şopteşti aceeaşi povaţă: jertfa! Ci eu, părinte, nu pot, nu vreau şi nu pot"). Convingerile protagonistului suferă aşadar importante prefaceri pe parcursul dramei, punctul de vedere apolinic făcând loc unui punct de vedere dionysiac; *Meşterul Manole* este deci, în chip

Scanned with OKEN Scanner

esențial, povestea unei apostazii. Celelalte personaje ale dramei sunt învestite îndeosebi cu o puternică încărcătură simbolică. Găman, de pildă, uriașul care se află aproape tot timpul cufundat într-un somn profund, bântuit de stranii viziuni din adâncuri, se cere înțeles ca un simbol al Pământului (în strânsă legătură cu metafizica de orientare organicistă, promovată de **L. B.**). În vreme ce *Mira* – femeia imolată în ziduri de mănăstire, asemeni cu Ana din baladă – trimite la un evident simbol sofianic, acela al femeii–biserică (analog celui, discutat și în *Trilogia culturii*, al naturii–biserică). Dar tot Mira este în chip frecvent asociată cu simbolul, de asemenea creștin, al spicului, simbol consacrat pentru cel jertfit („Va sta dreaptă la moarte și sărutat. Aleasa care va fi ? Va sta ca spicul la secerat"). *Meșterul Manole* rămâne una dintre cele mai puternice drame din întreg teatrul lui **L. B.**; tensiunea dramatică decurge însă aici dintr-o luptă ce se poartă în cugetul protagonistului, o luptă între convingeri și atitudini opuse. Patetismul acestui conflict lăuntric este de o intensitate răscolitoare, ceea ce și explică, în bună măsură , cariera triumfală a acestei piese pe scenele românești, ca și pe numeroase scene străine.

EDIȚII: *Meșterul Manole*, Sibiu, 1927; *Opera dramatică*, vol. II, Sibiu, 1942; *Teatru*, București, 1970; *Opere*, vol. 4, *Teatru*, ed. îngrijită de Dorli Blaga, București, 1977; *Opere*, ed. critică de G. Gană, București, 1991.

REFERINȚE CRITICE: G. Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, 1976; Liviu Rusu, *De la Eminescu la Lucian Blaga*, 1981; Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, 1984; Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul dramatic*, 1985; I. Bălu, *Lucian Blaga*, 1986.

L. P.

MICUL INFERN — Comedie în trei acte de Mircea Ștefănescu, scrisă în 1948 și jucată pentru prima dată în același an pe scena Teatrului Mic, reluată după 1968 de teatre din diverse orașe ale țării.

Dramaturg fecund, **M. Ș.** excelează în genul de comedie sentimentală sau intimă. Viața și raporturile dintre oameni sunt privite cu un fel de înțelegere lucidă, „de umor blând și egal", de „îngăduință și duioșie" (Radu Popescu), din perspectiva idealismului moral al autorului și a încrederii sale în natura umană. În *Micul infern*, **M. Ș.** urmărește tema cuplului pe parcursul a patru decenii, mișcând, ca în teatrele de marionete, patru personaje centrale care poartă nume generice, amintind oarecum de teatrul expresionist: Soția, Soțul, Soacra, Doctorul, la care se mai adaugă două–trei personaje secundare. Cu un aer de bunăvoință, dramaturgul îi surprinde de-a lungul a patru decenii, la 1908, 1938 și 1948, ani în care lucrurile s-au schimbat în lume și, o dată cu vârsta, s-a schimbat și comportamentul oamenilor. Micul infern, „mai mare sau mai mic", nu e altceva decât instituția căsătoriei pentru care „îți trebuie mai mult curaj să intri, decât să ieși din el" afirmă Soțul în momentul în care îi deschide ochii Curtezanului atras de soția sa. Oscilând între stilul de farsă și stilul sentimental, **M. Ș.** privește cu umor discret și emoție netrucată această umanitate care evoluează în cursul anilor, trăind cumva aproape fără să-și dea seama, cu preocupările mărunte și cu metehnele ei. Actul I prezintă o casă confortabilă de la începutul secolului, casa soților Vernescu (el căpitan de artilerie, ea casnică). Cuplul este amenințat cu un divorț iminent, întrucât soțul se decide să demisioneze din armată și să se dedice studierii dreptului, iar soția se lasă aparent curtată de locotenentul de cavalerie galant și prostănac. Agitația din scenă nu duce însă la nimic, lucrurile se liniștesc și își intră în făgașul lor normal. Peste treizeci de ani, personajele se regăsesc în același decor, doar parțial schimbat, în ipostaze de oameni în vârstă trecuți prin experiențe care nu le-au modificat nici caracterul, nici sentimentele. Flirtul cu Secretara al avocatului Vernescu nu e decât intențional, ca o contrapondere la cel cu Curtezanul din actul anterior și, ca și acolo, singurul element de suspans al piesei. Nici acum nu se întâmplă nimic cu adevărat în acest univers domestic de cea mai crasă banalitate, în care intriga este absentă, iar dialogul stereotip. Aflăm că fiica celor doi soți, Marica, are doi gemeni; în actul următor, ea va anunța mutarea împreună cu soțul de la Câmpina la București. În actul III totul se deconspiră, cei doi soți regăsindu-se în ipostaza unui cuplu al devotamentului reciproc, al fidelității și al unei comice purități. Personajul pitoresc al piesei este Soacra aspră și cârcotașă, creație admirabilă, amintind de alte personaje din dramaturgia românească interbelică, ale unor Mușatescu sau Kiriței. Cei patru au ajuns la vârsta senectuții, au traversat mai multe epoci cărora li s-au

Scanned with OKEN Scanner

adaptat cu seninătate şi umor. „Piesă de consum curent", amintind, după N. Carandino, „de acea école de Paris", respectiv de Jean Sarmant, Jacques Deval şi mai ales de Marcel Achard, ea poartă timbrul unei clasicităţi autohtone graţie constanţei psihologice a personajelor, umoristicii de bun augur, atenţiei la replică şi caracterului static al acţiunii dramatice, aproape inexistente. Pentru că **M. Ş.** este o natură solară, echilibrată, un temperament clasic. De aceea, comedia căsătorici nu se transformă în satiră, ca la alţi colegi de generaţie ai scriitorului, şi nici în tragedie, ci în elogiul, în cele din urmă, adus valorii sociale a căsătoriei, sentimentelor perene şi dragostei conjugale. Tipologia sa nu ignoră personaje de gen ca soacra, curtezanul sau doctorul fidel şi timid. În *Micul infern* „se împletesc un lirism tandru, subtil, o cumsecădenie duioasă, foarte personală, în optica asupra vieţii, dublată de un zâmbet ironic la fel de bonom faţă de oameni şi metehnele lor" (Traian Şelmaru), ceea ce i-a şi asigurat succesul de public.

EDIŢII: *Teatru*, Bucureşti, 1979.

REFERINŢE CRITICE: Radu Popescu, în „România liberă", 4.07.1977; Traian Şelmaru, în „Contemporanul", 22.09.1968; N. Carandino, *Radiografii teatrale*, 1972; Carol Isac, *Permanenţe în dramaturgie*, 1982.

V. V.

MIHNEA ŞI BABA — Baladă fantastică de Dimitrie Bolintineanu. Publicată mai întâi în *Colecţie din poeziile domnului...*, Bucureşti, Tip. Rosetti şi Vinterhalder, 1847, şi reprodusă apoi, în numeroase ediţii, între care se impun a fi amintite cele ce aduc modificări consistente: *Poeziile vechi şi noue ale d-lui...*, ediţie îngrijită de G. Sion, prefaţă Radu Ionescu, Bucureşti, Tip. Bisericească, 1855 şi *Poezii. Atât cunoscute cât şi inedite*, Bucureşti, Tip. Lucrătorii asociaţi, 1865, ediţii care conţin cele trei versiuni prin care a trecut balada până a ajuns la forma definitivă. Nu avem informaţii exacte cu privire la geneza poeziei. Precizarea ce o face autorul (în paranteză) sub titlul ei: „după o tradiţie", e probabil o mistificare, dar chiar dacă conţine o doză de adevăr, e mult prea vagă spre a ne călăuzi spre o posibilă sursă populară. Ceea ce ştim, pe de o parte, e că poetul a fost preocupat de figura domnitorului Mihnea Vodă cel Rău, care, spre sfârşitul vieţii, i-a inspirat şi drama *Mihnea Vodă care-şi taie boierii*, iar pe de altă parte, că **B.** a aderat la doctrina romantică, ce-l îndruma atât spre inspiraţia istorică, inclusiv spre figuri de domnitori cruzi, ieşiţi aşadar din comun, cât şi spre sondarea zonelor obscure, primitive ale tradiţiei şi ale sufletului popular, între care domeniul demonologiei şi al fantasticului macabru. Influenţa lui Bürger, a cărui baladă, *Lenore*, intenţiona să o traducă în întregime, se recunoaşte nu numai în *Mihnea şi baba*, ci şi în altele, pe aceeaşi temă a mortului strigoi (*Herol*, *Dochia*); de asemenea, a fost menţionată influenţa lui Uhland, a cărui creaţie, *Blestemul bardului*, şi-a pus pecetea şi asupra poeziei lui **B.** *Lăutarul*, ca şi influenţa lui Goethe cu *Noaptea Walpurgiei*. Aşa cum a arătat D. Popovici, iar apoi P. Cornea, spre deosebire de marea majoritate a operelor sale, *Mihnea şi baba* este rodul unui proces de elaborare mai îndelungat, ceea ce explică desigur şi nivelul ei artistic remarcabil. Versiunea din 1847 se încheie cu arderea într-o piaţă din Bucureşti a bătrânei vrăjitoare. Versiunea publicată în 1855, intitulată *Fermecătoarea*, se desfăşoară într-un cadru idilic, nemotivat şi care contrastează cu restul poeziei. Când un flăcău îi cere unei tinere fete un sărut, acesta îi pretinde să intre într-o peşteră, unde acţiunea urmează calea cunoscută, pentru ca finalul să fie marcat de acelaşi caracter idilic: „Lângă o cruce şede fetiţa/ Fata îl cheamă, dracii toţi zbor/ Şi lângă cruce îi dă guriţa/ Care-o ceruse cu-atâta dor". Varianta definitivă, din 1865, a fost debarasată de episodul cuprinzând arderea babei, precum şi de elementele hibride din cea de a doua versiune (unele de natură politică şi socială, altele idilice), o dată cu acestea din urmă dispărând şi ceea ce numeşte D. Popovici „limitele istorice", cititorul asistând „la evadarea personajului din istorie în fabulă – singurul procedeu care îngăduie construirea unei drame demonice".

Subiectul acestei balade fantastice, inclusă de poet în ciclul *Basme*, e „ceţos" (P. Cornea). Mihnea Vodă, care ucisese un tânăr curtean nevinovat, rătăceşte noaptea prin munţi. Intră într-o peşteră unde întâlneşte o bătrână vrăjitoare, care nu e altcineva decât mama celui ucis. Sub ameninţarea cu moartea, bătrâna îi dă lui Mihnea să bea dintr-o „hârcă" din sângele fiului. Ea cheamă totodată asupra lui toţi demonii şi un blestem năpraznic. Înspăimântat, Mih-

Scanned with OKEN Scanner

nea încearcă să scape călare, într-o goană sălbatică, înconjurat de mulţimea duhurilor malefice, infernale. Versul: „Însă pe creştetul munţilor, zorile/ Zilei venise", care încheie balada, lasă să se întrevadă salvarea lui Mihnea, ca şi sensul întregii acţiuni a baladei, care, deşi ambiguă, ne apare în cele din urmă ca rod al unui coşmar, al unei conştiinţe tulburate de crima ce a săvârşit-o. Către această concluzie ne îndrumează şi un vers din blestemul babei: „Să calci p'un cadavru şi-n visu-ţi să-l vezi!". Opera, în care unii autori văd o capodoperă, reprezintă oricum una dintre cele mai realizate creaţii ale genului (balada fantastică) în literatura română şi una dintre cele mai izbutite piese din creaţia lui **D. B.** La aceasta concurează atât modul cum a ştiut poetul să-şi organizeze materialul, într-o suită de tablouri dominate de aceeaşi atmosferă terifiantă, culminând cu cavalcada ce se sfârşeşte o dată cu ivirea zorilor, cât şi măiestria cu care mânuieşte versificaţia şi materialul lexical, cu ajutorul cărora variază adecvat ritmul de desfăşurare a acţiunii, creează o puternică tensiune, ca şi efecte vizuale şi acustice neîntâlnite până atunci în literatura română, aşa cum neîntâlnită până atunci în literatura noastră e atmosfera. Se impun atenţiei îndeosebi trei momente din desfăşurarea baladei: decorul straniu, halucinant, din tabloul iniţial, compus din elemente ca: „mormânt negru", „lampa ce se stinge", „buhă ce plânge" ş. a.; blestemul babei, în realizarea căruia poetul face dovada unei mari inventivităţi şi forţe de expresie: „Oriunde vei merge, să calci, o tirane,/ Să calci p'un cadavru şi-n visu-ţi să-l vezi!/... Să-ţi ardă plămânii d'o sete adâncă.../ Şi apă, tirane, să nu poţi să bei!/ Să simţi totd'auna asupră-ţi o stâncă!/ Să-nclini a ta frunte la cine nu vrei!/ Să plângi, însă lacrimi să nu poţi să verşi". Al treilea moment îl constituie cavalcada din finalul baladei, în care ritmul sugestiv şi bogatele efecte onomatopeice şi acustice alcătuiesc un moment de cea mai autentică poezie.

EDIŢII: *Colecţie din poeziile domnului...* , Bucureşti, 1847; *Poeziile vechi şi noue ale d-lui...*, ediţie îngrijită de G. Sion, prefaţă de Radu Ionescu, Bucureşti, 1855; *Poezii. Atât cunoscute cât şi inedite*, Bucureşti, 1865; Poezii, prefaţă G. Sion, Bucureşti, 1877; *Poezii*, Vălenii de Munte, 1908; Scrieri alese, ediţie îngrijită şi prefaţă D. Popovici, Craiova, 1942; *Opere alese*, I-II, ediţie îngrijită de Rodica Ocheşeanu şi Gh. Poalelungi, introducere D. Păcurariu, Bucureşti, 1961; *Opere, I, Poezii*, ediţie îngrijită de T. Vârgolici, introducere de Paul Cornea, Bucureşti, , 1981.
REFERINŢE CRITICE: G. Pavelescu, *Dimitrie Bolintineanu şi opera sa*, 1913; G. Călinescu, în „Revista Fundaţiilor Regale", IV, 1937, nr. 11-12, V, 1938, nr. 1; Id. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; D. Popovici, *Dimitrie Bolintineanu*, 1942; Ş. Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române*, 1971; D. Păcurariu, *D. Bolintineanu*, 1969; T. Vârgolici, în „Tribuna", XVI, 1972, nr. 33; *D. Bolintineanu interpretat de...*, ediţie îngrijită şi prefaţă de D. Păcurariu, 1974.

D. P.

MIHNEA–VODĂ CEL RĂU — „Scenă istorică din cronicile Tării Româneşti", cum şi-a definit-o autorul, Alexandru Odobescu; este una dintre cele mai cunoscute nuvele istorice româneşti; publicată pentru prima dată în „foiţa" ziarului „Românul" între 1 octombrie şi 3 noiembrie 1857 şi republicată în volum, împreună cu nuvela *Doamna Chiajna*, în 1860, sub titlul *Scene istorice din chronicile româneşti*, *Mihnea–vodă cel Rău* urmează îndeaproape celebra nuvelă istorică a lui Costache Negruzzi *Alexandru Lăpuşneanu*, fiind împărţită, la fel ca modelul ei, în patru capitole, fiecare deschizându-se cu câte un moto. De altfel, această dependenţă a fost evidenţiată de **O.** însuşi în prefaţa ediţiei din 1860, arătând izvorul dublu al scenelor sale, cel literar în „frumoasa nuvelă" a scriitorului moldovean, iar cel istoric în cronicile muntene. Noi faţă de model sunt titlurile celor patru capitole, ele precizând locul desfăşurării acţiunii: Măneşti, Curtea de Argeş, Cotmeana şi Sibiu.

Nuvela debutează printr-o expresivă descriere a cadrului natural în care se găseşte „cetăţuia" armaşului Dracea din Măneşti, cu „zidurile ei înnegrite", în care stăpânul său, pe patul de moarte, „într-o zi noroasă de primăvară, puţin în urma Paştilor", îşi mărturiseşte fiului său, Mihnea, ultimele dorinţe: „să fii stâlp ţeapăn casii noastre şi nu-ngădui să cază biată moşie părintească pe mâna oltenilor, p-a Basarabeştilor... să nu cruţi, *să n-aibi milă* [moto la întâiul capitol], că nici de tine nimeni nu va avea milă". Bătrânul armaş moare iar Mihnea, stăpânindu-şi „în sine bucuria", află de la un grup de boieri că îl vor domn al Ţării Româneşti. La Curtea de Argeş, Mihnea,

Scanned with OKEN Scanner

îmbrăcat în „chepeneag de catifea roşie cu ceaprazuri şi cu bumbi de aur, cioareci albi tiviţi cu găitane de fir, cizme cu pinteni poleiţi şi-un gugiuman de samur cu surguci de pietre scumpe", este uns domn de către mitropolitul Maxim. Printre cei ce vin să i se închine se numără şi bătrânul boier Pârvu, vornicul Basarab, împreună cu cei trei fii ai săi, Ilie, Neagu şi Dragomir, care, deşi fac parte din familia Basarabeştilor, sunt hotărâţi să-l slujească pe noul domn. Într-o atmosferă relativ liniştită, cel mai mare dintre fiii vornicului Pârvu, Ilie, se căsătoreşte cu Ilinca, fiica lui Radu spătarul din Albeşti. Oamenii lui Mihnea pătrund „pe furiş într-acel cuib de fericire", sugrumă „în pat pe Ilie şi iau cu sine trupul mortului, pe mireasa leşinată şi toate sculele ce erau răsipite prin odac". Acest act mişelesc produce mari nelinişti. Mihnea invită la un ospăţ, la curte, pe toţi cei despre care a aflat că şi-au exprimat revolta, pentru a-i linişti oferindu-le printre altele un „pilaf alb şi fumegos" în care a pus şi boabe de mărgăritar. Consumarea lui produce mare panică în rândurile mesenilor care, „strâmbându-se ca de durere de măsele, aduseră mâna la gură şi-şi scuipară pe tipsii dinţii lor împreună cu boabe de mărgăritar", iar Mihnea le adresează cuvinte de ameninţare, încheind: „Ei! spuneţi acuma, boieri domnia–voastră, *nu-i aşa c-avuţiile-s amăgitoare*" (moto la cel de al doilea capitol). Tot mai înspăimântat de acţiunile Basarabeştilor, Mihnea hotărăşte suprimarea duşmanilor. Planul său este adus la cunoştinţa celor persecutaţi de tânărul Dragomir, care a asistat la discuţia din „bolta" întunecată dintre domn şi logofătul Stoica; cei vizaţi se salvează pribegind sau ascunzându-se. Furios, Mihnea „îşi înmuie turbarea în fel şi fel de cruzimi; porunci să se prade, să se arză şi să se sfărâme până la pământ toate casele şi toate bisericile lor" şi stăpâneşte ţara în cele mai mari samavolnicii timp de un an şi jumătate, suficient pentru Basarabeşti pentru a pune la cale alungarea tiranului. La Cotmeana, fiul domnului, Mircea Ciobanul, împreună cu logofătul Stoica, este pus pe fugă de către Neagoe Basarab, viitorul domnitor, dovedind veridicitatea proverbului *„Fuga e ruşinoasă... dar e sănătoasă"* (moto la capitolul al treilea). În cele din urmă, Mihnea va urma exemplul fiului său, fugind şi el peste munţi, în Ardeal. Ultimul capitol al nuvelei se desfăşoară la Sibiu, unde Mihnea, cu întreaga sa suită, aşteaptă momentul revenirii la tron şi „o sălbatică veselie îi umplu sufletul, când, printre visele viitoarei sale măriri, zărea capetile Basarabilor înşirate în ţepe la porţile-i domneşti". În plină euforie, adulaţia mersese atât de departe încât până şi un „biet poet latin, Ioan Salius... Începuse a pune pe versuri laudele sale". Mihnea este decapitat în piaţa sibiană, iar din clopotniţa bisericii răsună cuvintele: *„Să ştie tot omul că am omorât pe Mihnea vodă!"* (moto la capitolul al patrulea). Comentatorii, care au urmărit în detaliu în ce măsură **A. O.** a respectat adevărul istoric în nuvela sa, au semnalat numeroase inadvertenţe. Mihnea n-a fost fiul armaşului Dracea, ci al lui Vlad Ţepeş, iar Mircea Ciobanul, la rândul său, a fost fiul lui Radu cel Mare şi nicidecum al tiranului din nuvelă. Neagoe Basarab n-a fost fiul vornicului Pârvu, ci al lui Basarab cel Tânăr etc. De altfel, **O.** nu şi-a propus să reconstituie adevărul istoric, nuvela sa reprezentând, în opinia lui Tudor Vianu, un moment semnificativ al dezvoltării romantismului românesc prin introducerea unor contraste puternice, răpiri şi conjuraţii, atacuri neprevăzute şi crime. Prin ele şi printr-o succesiune continuă şi ascendentă de evenimente se evidenţiază portretul unui tiran, Mihnea, firul istorisirii fiind întreţinut prin alternanţa dintre naraţiune, descriere şi scene propriu-zise, în care personajele se mişcă şi vorbesc. Dialogului şi vorbirii directe le revin în economia nuvelei un spaţiu destul de larg; le întâlnim în cuvintele rostite de bătrânul armaş sau la întâlnirea dintre Mihnea şi grupul de boieri ce-i oferă domnia, în dialogul dintre domn şi vornicul Pârvu sau între acelaşi domn şi logofătul Stoica, între fugarii de la Cotmeana şi cei ce pun la cale suprimarea tiranului. Prin vorbe şi prin înfăţişare, Mihnea pare a avea tot ceea ce ţine de portretul unui mare tiran; nu întâmplător la numele său s-a adăugat şi epitetul de „cel rău". De la început, Mihnea apare ca un „om matur şi vârtos, avea scrise pe faţa sa păroasă şi posomorâtă şi-n ochii săi arzoi şi-ncruntaţi străşnicia caracterului său". La aflarea veştii că Basarabii i-au scăpat din mână, „sângele se aprinde într-însul şi turbarea îi cuprinse sufletul". Aceeaşi putere de portretizare o demonstrează **A. O.** şi în înfăţişarea altor personaje: zăcând lungit pe spate pe o

Scanned with OKEN Scanner

velință albă, armașul muribund „era uscat și galbin, cu fruntea pleșuvă, cu barba albă"; cei ce urmau să se căsătorească, Ilie și Ilinca, erau „tineri, frumoși și bogați, se păreau meniți pentru o desăvârșită norocire". Există, pe de altă parte, numeroase descrieri de epocă. Ele apar, de pildă, în prezentarea detaliilor vestimentare: Mihnea și fiul său, Mircea Ciobanul, „purtau ciobote de piele groasă, până la genunchi, poturi de dimie albă, un cojoc scurt, de oaie neagră, cu glugă la spate, și chimir cu oțele; la gât aveau grumăjer rotund de zale de fier, și-n cap o țurcă flocoasă, adusă la o parte; la brâu, satâr și jungher"; Ilinca avea „conciul semănat cu diamanturi, cu aburosul zovon de filaliu, cu auritul văl de beteală răsfirat pe un biniș de suvaiu alb, cu grumazul acoperit de mărgăritare și cu cununa de flori pe frunte", iar Mihnea, la ieșirea din biserica sibiană, se arată cu contoșul „sur și lung, cu ceaprazuri de fir, e deschis la piept și lasă să se vază o scumpă blană de samur, la fel cu căciula de pe cap". Sau în prezentarea alaiului domnesc, cu ocazia înscăunării tiranului: „În cap mergeau, ca să deschidă drumul, dorobanții cu gârbace și vânătorii de plai și de Olt, cu lungi sănețe; în urma lor veneau roșiorii și verzișorii călări, despărțiți în căpitănii, fiecare cu steagul ei, purtând mintene roșii și verzi; apoi caii domnești, acoperiți cu grele harșale de fir și de mătăsuri; îndată după aceștia, Mihnea însoțit de patru viteji ferentari cu lăncile poleite-n vârf și la mânere, și urmat de boierii de taină, cu vătașii, aprozii, armășeii și lipcanii lor. Apoi urmau copiii de casă, toți feciori de boieri, îmbrăcați cu șavanale și cu cabanițe de felurite stofe scumpe, având mari podoabe și fotaze la cai; ei și cu aprozii purtau sângeacul cu steagul cel mare și două tuiuri turcești date de la Împărăție. După dânșii veneau lefegiii cu haine galbene, simenii și scutelnicii pedeștri; apoi gloata boierilor mazili și boiernașilor, iar la sfârșitul tutulor cetelor, o grămădire amestecată de slugi boierești, de orășeni, de negutători și de săteni". Sunt, apoi, inspirate descrieri de natură, de la cea care deschide nuvela („Ca la două ceasuri cale-n jos de Ploiești curge apa Cricovului, care, cu mii de pârâie ce se resfiră și se-mpreună, împestrițează matca sa răzlețată și năsipoasă; d-a stânga, câmpia șeață se lungește până la poalele munților; d-a dreapta, malul se-nalță râpos și acoperit cu păduri vechi și stufoase"), la prezentarea mănăstirii Cotmeana („mai jos de frumoasa Vale a luminilor, pe Topolog. Sfințise soarele dindosul piscurilor Cozii, când el poposi în pacinica vălcea unde stă pitită mănăstirea, ca un cuib între munți. La poartă era un turn ce acum s-a dărâmat; ograda, închisă cu ziduri, înfățișa de dinîntru patru șiruri de chilioare cu tinde lungi și arcuite; în mijloc se află o bisericuță."); sau a unor interioare, cum este odaia armașului în care „ardea o făclie de ceară galbină, și un biet călugăr bogonisea pe slovenește, dar cu glas slab, rugele agoniei; în părete, o mică candelă lumina o veche troiță de lemn, și, mai încolo, pe ziduri, stau rânduite, peste un zăblău vărgat, arme de tot felul, coifuri, zale de fier, tuiuri, iatagane trunchiete și dispuieri luate de pe la dușmanii învinși. O singură armă, o ghioagă de fier țintuită, mare și grea, buzduganul însușit slujbei de armaș mare, sta așezată pe velnița flocoasă, de-a dreapta bolnavului, și mâna-i osoasă, dar slăbită, printr-o mișcare spasmodică a nervilor, căta încă s-o rădice". Tocmai în aceste aspecte „documentare" s-a și văzut valoarea nuvelei, scriere care, ca și *Doamna Chiajna*, lasă să se ghicească „detașarea de ficțiune" și „sentimentul convenției" (N. Manolescu). Același critic scria că „*Scenele* împrumută forma nuvelei pentru scopuri documentare, dezinteresându-se de autenticitatea propriu vorbind literară. (...) Fondul real al *Scenelor* trebuie căutat de aceea în altă parte, în tablourile de epocă, înscăunări, nunți, ospețe, veștminte, în toată acea încărcătură muzeistică a paginii care, blocând timpul narativ, permite erudiției autorului să se desfășoare. Odobescu are de la început aceeași imaginație a obiectului concret, care izbândește în lungi și meticuloase descrieri...". Scriitorul însuși își caracterizează, de altfel, nuvelele istorice drept „încercări de restituire a vechilor datine strămoșești".

EDIȚII: *Scene istorice din cronicile Țării Românești. Mihnea vodă cel Rău (1508-1510)*, București, 1857; *Scene istorice din cronicile românești. Mihnea vodă cel Rău. Doamna Chiajna*, București, 1860; *Opere I.* Scrieri din anii 1848-1860. Antume. Postume. Variante. Note. Anexe. Text critic și variante de G. Pienescu. Note de T. Vianu și V. Cândea, București, 1965; *Scrieri alese*, Ediție îngrijită de Corina Popescu, Prefață de Mircea Anghelescu, București, 1995.

REFERINȚE CRITICE: Al. Dima, *Al. Odobescu. Privire sintetică asupra operei și personalității*, 1935; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; T. Vianu, *Alexandru*

Scanned with OKEN Scanner

Odobescu, Bucureşti, 1960; D. Păcurariu, *A. I. Odobescu*, Bucureşti, 1966; N. Manolescu, *Introducere în opera lui Alexandru Odobescu*, Bucureşti, 1976; *** *Alexandru Odobescu interpretat de...*, Antologie, prefaţă, bibliografie, bibliografie selectivă de Rodica Pandele, Bucureşti, 1976.

O. Ş.

MIORIȚA — Baladă populară, descoperită mai întâi de Alecu Russo. N-ar fi exclus însă ca V. Alecsandri, primul care a publicat-o (în „Bucovina", III (1850), nr. 11, p. 51-52 şi în „Zimbrul", I (1850), nr. 17, p. 68) să fi avut în faţă atât varianta culeasă de Alecu Russo din Munţii Vrancei, cât şi o variantă culeasă de el însuşi de la „baciul Udrea de pe Ceahlău" (cf. A. Fochi, *Miorița*, 1964, p. 124), pe baza cărora să ne fi dat clasica variantă publicată în 1850, apoi în vol. *Poezii poporale* (*Cântice bătrâneşti*) adunate şi îndreptate de V. Alecsandri, Partea I, 1852, p. 1-6, iar în 1966 în *Poezii populare ale românilor*, adunate şi întocmite de V. Alecsandri, p.1-3. Creaţie poetică populară românească prin excelenţă, *Miorița* a incitat de la începuturile acţiunii de culegere a folclorului interesul cărturarilor noştri (Alecsandri, Russo, Hasdeu, Odobescu...), dornici să-i pătrundă şi să-i explice geneza şi semnificaţia. Unii au văzut în ea relicvele unui vechi poem păstoresc (Aron şi Ovid Densusianu), alţii au ajuns la concluzia, întemeiată, că avem de-a face cu o creaţie mai recentă, totuşi deplin încheiată la mijlocul secolului al XIX-lea, creaţie care valorifică un fond folcloric naţional şi universal, cu unele elemente de sorginte arhaică. Punctul de plecare al *Mioriţei* îl constituie un motiv păstoresc (motivul complotului) rezultat dintr-o îndelungată experienţă umană, motiv revalorizat, probabil, la un moment dat în plan poetic în circumstanţele unei anume întâmplări dramatice. Evenimentul acesta pare să se fi produs în Transilvania. Acestui motiv, care alcătuieşte „cadrul epic iniţial", fără de care *Miorița* nu poate fi imaginată, i s-a asociat, în mod logic şi poate chiar de la început, episodul cuprinzând motivul „testamentului", motiv prezent, asemenea celui amintit, în toate variantele *Mioriţei* din regiunile locuite de români şi care-i conferă acestuia identitate. E un motiv liric prin excelenţă, datând dinaintea despărţirii dialectelor şi care, în ariile laterale ale teritoriului nostru etnic, a continuat să circule până târziu şi ca piesă independentă. Această etapă primară s-a păstrat în variantele ce alcătuiesc versiunea colind, cunoscută odinioară în toate satele româneşti din Transilvania. Totodată, etapa aceasta este ilustrată de o amplă tipologie, ceea ce constituie, între altele, proba marii tradiţii şi a circulaţiei intense a *Mioriţei* în spaţiul transilvan. Etapa următoare din istoria *Mioriţei* s-a realizat prin asocierea episodului ce conţine motivul „oii năzdrăvane", şi ea a avut loc undeva pe teritoriul Moldovei, probabil în Vrancea. Motivul acesta provine dintr-un colind, care în spaţiul intracarpatic a avut până în zilele noastre o existenţă independentă, în timp ce de cealaltă parte a munţilor a fost absorbit de *Miorița* în cursul constituirii versiunii baladă, căreia îi este caracteristic. S-ar putea face aici o paralelă cu istoria *Pluguşorului*: „Colinda grâului" sau „a cununii" la secerat s-a păstrat, sporadic, până astăzi în Transilvania, în timp ce în regiunile extracarpatice a fost absorbită de ritul primei brazde, împreună constituind o primă etapă în istoria cunoscutului obicei românesc. Într-o etapă următoare şi în aceeaşi arie răsăriteană, se adaugă episodul „maicii bătrâne", care îşi are originea într-o baladă care a continuat să circule independent de *Miorița*. Balada *Maica bătrână* a avut un rol cu totul remarcabil în desăvârşirea *Mioriţei* în plan artistic: căutarea fiului, portretul acestuia, ca şi imaginea nupţială a morţii, provenită din bocete, iar aici din riturile funerare, imagine care a prilejuit atâtea discuţii şi poziţii atât de deosebite din punctul de vedere al semnificaţiei generale a baladei, toate acestea se leagă nemijlocit de episodul „măicuţa bătrână". În strânsă legătură cu episodul „complotului" şi cu cel ce conţine „testamentul ciobanului" s-a produs contaminarea cu episodul cuprinzând nunta mortului şi imaginea nupţială a morţii. Acest ultim episod are la bază concepţii şi practici străvechi, preistorice, care au pătruns în bocete şi, de aici, într-o perioadă recentă, în *Miorița*. Cât priveşte alegoria morţii şi „apoteoza ciobanului" (vezi varianta Alecsandri, versurile 72-77 şi 78-87), acestea sunt, după opinia – îndreptăţită – a lui A. Fochi, rezultatul imixtiunii poetului în textul baladei. În privinţa epocii în care a fost creată *Miorița*, opiniile formulate până de curând nu sunt credibile. Ceea ce este sigur e că *Miorița* s-a cristalizat în timp, versurile şi, în cadrul lor, variantele marcând etapele prin care a trecut. Cir-

Scanned with OKEN Scanner

culația independentă în ariile laterale ale teritoriului nostru etnic a unei creații cuprinzând episodul „testamentului" pare să indice faptul că *Miorița* e ulterioară despărțirii dialectelor. Dar varianta Alecsandri, din Moldova, și cea a lui Athanasie Marienescu, din Transilvania (aceasta publicată în 1859), demonstrează că la mijlocul veacului al XIX-lea procesul de cristalizare a celor două versiuni (colindă și baladă) era încheiat. Cele două versiuni, mai cu seamă cea reprezentată de colindă, s-au concretizat într-un număr impresionant de variante (peste o mie au fost publicate), care acoperă întregul nostru teritoriu etnic, balada fiind prezentă și la maghiari.

Acțiunea acestei balade cu un pronunțat conținut liric ne apare foarte simplă: doi sau mai mulți ciobani pun la cale uciderea altuia, fie pentru că s-a abătut de la îndeplinirea obligațiilor sale păstorești, fie pentru că a încălcat una dintre prevederile codului comportamental nescris, aducând la stână o femeie (o „fată de maior"...), fie spre a-i lua turma etc. Uneori intenția de a-l omorî îi este dezvăluită ciobanului chiar de către cei ce urzesc complotul, alteori, de către mioara „năzdrăvană". Conflictul baladei nu antrenează însă o desfășurare epică și un deznodământ. Moartea ciobanului este prezentată ipotetic („Și de-o fi să mor"), dar, oricum, ideea morții a fost de natură să atragă episodul cuprinzând „testamentul", care rămâne de asemenea sub semnul ipoteticului. Pentru eventualitatea că va muri, ciobanul îi roagă pe posibilii, prezumtivii făptuitori (direct, în variantele din Transilvania, sau prin intermediul mioarei „năzdrăvane", în variantele extracarpatice) să-l îngroape „în strunguța oilor" și să-i pună la cap câteva din însemnele îndeletnicirii (bota, fluierul...); totodată, să-i trimită mamei un mesaj în care vestea morții sale să fie formulată alegoric (moartea devine astfel o „mândră crăiasă" „a lumii mireasă"). În variantele din Transilvania, mama apare în finalul creației, într-un episod realist, desprins dintr-un cadru de viață autentică. Dintre episoadele și motivele ce alcătuiesc structura *Mioriței*, două au reținut în mod special și chiar de la început atenția exegeților: „testamentul ciobanului" și „imaginea nupțială a morții", amândouă relevând atitudinea ciobanului și, prin extensiune, a însuși poporului nostru în fața morții. Majoritatea celor ce s-au aplecat asupra baladei au subliniat resemnarea și chiar seninătatea ciobanului în fața morții, fatalismul său constituind în concepția lor trăsătura distinctivă a românului în general. Mai realist, Ov. Densiusianu vede și el în *Miorița* o „filosofie senină", moartea fiind privită „cu stăpânire de sine", dar și cu dragoste de viață. La rândul său, D. Caracostea consideră că ceea ce se degajă mai presus de toate din *Miorița* e „dragostea ciobanului pentru îndeletnicirea sa și dragostea de viață în ultimă analiză". Oprindu-se îndeosebi asupra motivului „moartea nuntă", L. Blaga vede în el un „act sacramental", o liturghie de esență ortodoxă, ce are loc în natura devenită biserică, act prin care moartea e transfigurată în nuntă. Pentru Dan Botta, la baza *Mioriței* se află o „străveche credință thracică, a morții nupțiale". Autorul vede însă în textul baladei o nuntă cu divinitatea, ce se oficiază la modul păgân, în aceeași natură devenită biserică. Privind lucrurile din unghiul de vedere al istoricului religiilor, Mircea Eliade ajunge la concluzia că „mesajul cel mai profund al baladei este constituit de voința ciobanului de a schimba sensul destinului, de a transforma nenorocirea sa într-un moment de liturghie cosmică, transfigurându-și moartea în nuntă cosmică". În sfârșit, analizând balada dintr-o perspectivă și cu mijloace diferite de cele anterioare, Mihai Pop și Pavel Ruxăndoiu văd în *Miorița* „un mit generic al confruntării dintre om și moarte, care își dezvăluie semnificațiile prin metamorfozarea unor scheme arhetipale ale neantizării". O contribuție esențială în studiul *Mioriței* au avut-o Const. Brăiloiu, H. Stahl și A. Fochi, care, confruntând textul ei cu creații din deosebitele domenii ale folclorului, mai ales cu cele funerare, au izbutit să lămurească în mod convingător aspectele esențiale ale baladei. Pornind de la cadrul epic inițial, în care apare ideea morții accidentale, în pustietatea munților, a unui tânăr cioban necăsătorit, poetul popular a apelat la ceea ce îi oferea tradiția orală. Fiind vorba de moartea unui tânăr, a apelat astfel la arhaicul obicei al „căsătoriei mortului", ce se practica cu ocazia morții tinerilor necăsătoriți, nelumiți, despre care se credea că nu-și pot afla liniștea pe tărâmul de dincolo de hotarele acestei vieți, revenind în chip de strigoi și primejduind viața colectivității din care au plecat. Remediul consta în îndeplinirea

Scanned with OKEN Scanner

riturilor îndătinate, în acest caz „căsătoria mortului", oficierea adică a unei nunți simbolice a mortului, obicei obligatoriu altădată. Întrucât în *Mioriţa* era vorba de *moartea posibilă* a unui tânăr nelumit, în pustietate, în afara colectivității sătești care săvârșea aceste rituri, poetul popular a apelat la elementele unei creații poetice în care locul unor personaje și obiecte rituale e luat de elementele firii (soarele și luna devin nași, stelele țin locul lumânărilor, ploaia, scaldei rituale a mortului...), ceea ce e de natură să amplifice caracterul dramatic al baladei, așa cum se întâmplă adesea în bocete și în cântecele rituale de înmormântare. Elementele componente ale unor ceremonialuri funerare de altădată, descrise în poezia aferentă, au dobândit în *Mioriţa* (mai ales pentru cei dinafara mediilor folclorice) funcții artistice. Cât privește atitudinea ciobanului în fața morții, aceasta nu denotă nici seninătate și indiferență, dar nici nu provoacă convulsii de spaimă și deznădejde. Ținând seama de concepția populară arhaică despre tărâmul celor vii și al celor morți, despre strânsele legături dintre ele și despre rolul tutelar al strămoșilor etc., s-ar putea vorbi mai curând, și în cazul baladei, despre o „împăcare dramatică" cu ideea morții. Potrivit mentalității populare tradiționale, moartea însemna o rupere dureroasă, dar temporară a omului de familie și de marea familie pe care o reprezenta colectivitatea satului, dar ea însemna totodată și o reîntâlnire cu și o reașezare alături de părinții, moșii și de toți membrii colectivității sătești care au trecut mai înainte pragul dintre cele două tărâmuri. Sinteză folclorică românească, cu o bogată încărcătură de mentalitate aparținătoare unor epoci foarte diferite, din preistorie până în veacul trecut, *Mioriţa* se impune înainte de orice prin înălțimea estetică la care s-a ridicat și care o așază în rândul marilor capodopere naționale și universale. Ramiro Ortiz spunea că ea e „fără egal în literatura altor popoare", „dovedind un simț foarte dezvoltat și rafinat al frumosului". Leo Spitzer apreciază și el că *Mioriţa* este „una din marile creații ale literaturii mondiale", iar Luis Cortès vorbea despre „măreția și lirismul acestei piese unice a folclorului român", pe care o aprecia drept „una din cele mai frumoase poezii ale lumii" etc. Traducerea baladei românești în numeroase limbi străine, între care unele (franceza, engleza, germana, italiana...) de mare circulație, vorbește de la sine despre prestigiul de care se bucură, asigurându-i totodată pătrunderea efectivă în conștiința universală.

EDIȚII: *Balade* (Cântice bătrânești), adunate și îndreptate de..., Partea I, Iași, 1852; *Poezii populare ale românilor*, adunate și întocmite de..., București, 1866, aceasta fiind reeditată mereu în cursul anilor, în diverse formule, ultima ediție, științifică, fiind prinsă în Vasile Alecsandri, *Opere*, III, *Poezii populare*. Text stabilit de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Studiu introductiv, note și comentarii, variante de Gheorghe Vrabie, București, 1978; Adrian Fochi, *Mioriţa*. Tipologie, circulație, geneză, texte. Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, București, 1974, care conține un număr de 800 de variante; *Mioriţa* (Texte poetice alese), Antologie, prefață, bibliografie de Adrian Fochi, București, 1980.

REFERINȚE CRITICE: Ovid Densusianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, II, 1922; N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, 1925; Gheorghe Vrabie, *Balada populară română*, 1966; D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, I, 1969; Mihai Pop și Pavel Ruxăndoiu, *Folclor literar românesc*, 1976; Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, 1980; Henri H. Stahl, *Eseuri critice despre cultura populară românească*, 1983, D. Pop, *Cercetări de folclor românesc*, 1998.

D. P.

MIRA — Grup de fragmente dramatice ale lui Mihai Eminescu. Redactate în perioada 1867–1872. Publicate mai întâi de Ilarie Chendi în „Sămănătorul", II (1903), nr. 19, „Calendarul Minervei", 1906. Publicate în vol. de A. C. Cuza, în *Opere complecte*, Iași, Institutul de arte grafice „N. V. Ștefaniu & Co", 1914 și de Perpessicius, în *Opere*, IV, București, Editura Academiei, 1952. Este vorba, după comentariile editorilor mai recenți (A. Rusu, P. Creția), de trei piese: *Ștefăniță–Vodă*, *Petru Rareș* și *Marcu–Vodă*; primele două sunt însă, probabil, momente ale uneia și aceleiași drame istorice, având-i ca eroi pe Ștefăniță, Petru Rareș, Luca Arbore, poetul Maio și angelica Mira. *Marcu–Vodă*, proiect nebulos schițat în manuscrise sub titlul *Planul Mirei*, ar fi plasat în jurul aceleiași figuri feminine enigmatice o intrigă istorică din epoca lui Mihai Viteazul. Titlurile sub care apar aceste fragmente dramatice în ultimele ediții diferă: în *Opere*, IV, *Teatru*, ed. A. Rusu, București, Minerva, 1978, fragmentul *Ștefăniță–Vodă* e publicat sub titlul *Mira*, iar în note sunt reproduse fragmentele *Petru Rareș* și *Marcu–Vodă*; în ed. academică de *Opere*, VIII, București, Editura Academiei, 1988 (ed. Petru Creția, Aurelia Creția–

Scanned with OKEN Scanner

Dumitraşcu, Oxana Busuioceanu), *Mira* desemnează fragmentul *Marcu–Vodă*; celelalte două apărând sub titlurile *Ştefan cel Tânăr* şi *Petru Rareş*. Articolul de faţă se fixează preponderent asupra fragmentelor *Ştefăniţă–Vodă/ Petru Rareş*, a căror redactare depăşeşte simpla schiţare a intrigii.

Seria de proiectate drame istorice publicate de editori sub titlul *Mira* are ca unic element comun prezenţa personajului central feminin, care e un personaj nonistoric, ax ficţional tratând o componentă a imaginarului eminescian. În *Ştefăniţă–Vodă/ Petru Rareş*, eroina este fiica pârcălabului Luca Arbore, logodnica poetului Maio, iubită cu un amor demonic şi disperat de Ştefăniţă–vodă, iubită cu „pasiune italiană" de pesacrul–călugăr Petru Majă, viitorul domn Petru Rareş; ea îl otrăveşte pe Ştefăniţă şi se sinucide (vrând să rămână „vergină sântă"), cu toate că o dragoste adâncă o leagă de Petru Rareş. Tot o blondă, lunatică Mira, de astă dată fiica domnului Ieremia Movilă, e iubită de Marcu (în *Marcu–Vodă*), sau de Miron, fiul lui Toma Nour, unealta politică a lui Mihai Viteazul. Epocile, personajele, intriga, totul se schimbă în aceste proiecte de drame istorice; neschimbat rămâne doar numele Mirei, imaginea ei de Ofelie lunatică şi fascinaţia pe care o exercită în juru-i, rămânând ea însăşi departe de pasiunile pe care le-a deşteptat. Timpii istorici diferă, dar suava Mira pluteşte peste veacuri, componentă mitică a peisajului istoric. Piesa se construieşte cu o distribuţie romantică, bazată pe antiteze violente şi pe dozarea pasiunii (de la amorul angelic la cel „arab" sau „italian"). Fragmentele păstrate indică prezenţa unui dublu conflict. Primul, de natură istorică, îl opune pe Ştefăniţă (spirit epigonic, damnat, prin care motivul „epigonilor" se face simţit în proiecţie istorică) bătrânului Luca Arbore, supravieţuitor al Moldovei lui Ştefan cel Mare. În acest conflict, poetul Maio, „bard" al neamului său, aparţine cu sufletul generaţiei eroice şi încearcă să-l salveze pe Ştefăniţă (şi să salveze Moldova) sacrificându-se, adică sacrificându-i-o pe Mira, logodnica adorată, care ar putea mânui sufletul voievodului damnat. Căci, pe lângă tema centrală – aceea a timpului istoric care destramă mitul şi vârsta mitică –, piesa aduce ca temă secundă iubirea plasată, incert, între vis, blestem şi mântuire. Strania boală de care suferă Ştefăniţă–vodă pare a avea o dublă motivare. Ea e, în primul rând, o boală a veacului, o boală a generaţiei sale, care va primi mai târziu numele de *epigonism* şi care ia naştere din pierderea credinţei („A intrat veninul necrezătoriei în inima lui şi a muşcat-o..."). A doua motivare a straniei boli de care e atins Ştefăniţă e vraja unui chip misterios care i-a apărut în cetăţuia neagră de la malul mării. Eroul îşi trăieşte boala ca pe un acut sentiment de înstrăinare a sinelui, dezvăluit într-un monolog care va deveni într-o redactare ulterioară, mult purificată, poezia *Melancolie*. Atins de farmecul Mirei („o femeie... o cântare...'ştiu eu, poate o vrajă"), domnul îşi simte sufletul „înnoptat" şi Maio, gata să-şi sacrifice iubirea ca să-l salveze, o celebrează pe logodnica (la care renunţă) într-un cântec intitulat *Nordica*, în care concentrează principalele elemente ale motivului „Mira". El s-ar putea numi motivul „chipului din castel": prefigurat în juvenila *Linda*, reluat în câteva din marile poeme postume eminesciene (*Mureşanu*, *Povestea magului...*), el este în cel mai înalt grad caracteristic pentru imaginarul eminescian. E vorba în primul rând de un cuplu straniu de personaje a căror întâlnire se petrece în mod obligatoriu pe malul mării – sau pe mare –, condiţionată fiind de prezenţa oglinzilor acvatice ca spaţiu de reflectare; cuplul acesta este alcătuit dintr-un călugăr poet şi un „chip" angelic care apare fugar la ferestrele unui castel înconjurat de ape şi pare a se fi întrupat dintr-o rază la chemarea cântecului intonat de călugărul–poet. În *Mira*, Petru Rareş cumulează dubla ipostază de călugăr şi poet: scârbit de visurile iluzoriei puteri voievodale, el se descoperă „un visător. Picioarelor, ce li era dor de covorul tronului, astăzi li-e dor de pustie; frunţii ce visa coroană i-e dor de visătorie şi comanac". Adormit pe malul mării, lângă „ruina unei biserici dace (ori tatare)", cu lira atârnând de stâlpii bisericii invadate de apă, Petru Rareş e un erou geamăn călugărului din *Povestea magului călător în stele*. Castelul poate lua înfăţişare de biserică ruinată, de cetăţuie neagră sau pur şi simplu de ruină. Ruinele de pe malul mării, biserica (dacă ? tătară ?) par semne dintr-un limbaj uitat, care tulbură, în adâncul ei, memoria, semne tulburătoare pentru că şi-au pierdut înţelesul, deşi promit un înţeles. În acest spaţiu ruinat de

Scanned with OKEN Scanner

la marginea lumii, marea – dar și aerul – primesc funcție de oglindă. Chipul angelic „ce plană-n palatul fericit" este „gândit de-adâncul mării, de aer oglindit", căci, mărturisește unul dintre eroi, „cred aerul oglindă în care se reflectă îngerii cerului". „Chipul" (aici blonda, lunatica Mira) este „reflectul unui înger pe pământ". Lunatismul ei e o altă față a morții, căci „Moartea e un munte sânt/ Pre departe de pământ/ Luminat de-al lunei gând". Chipul din castel își dezvăluie, prin reflectare, natura luminoasă și astrală, atrasă în ființă de cântecul călugărului–poet. Acesta trebuie să fie sensul lirei lui Petru Rareș, erou ce oscilează între vocația ascetică (și poetică) și vocația de conducător (în scena finală din proiectul schițat al dramei, el nu ar fi fost silit să opteze în cele din urmă, primind sceptrul și lăsând să cadă, pe trupul neînsuflețit al Mirei, cununa de laur). Caracterul de „reflex" angelic al Mirei ar putea explica numele eroinei, care apare indisolubil legat de natura personajului dacă îl raportăm la franțuzismul „a se mira", cu sensul de „a se oglindi", pe care **E.** îl folosește frecvent în primii ani de creație. „Reflect" angelic și astral, Mira își dezvăluie natura platoniciană de „reflex" sau „oglindire" a Ideii, pe care personajul feminin o are adesea în poezia de tinerețe a lui **E.** La celălalt capăt al creației, în *Luceafărul*, regăsim motivul Chipului din castel, substanțial modificat însă. Principesa din *Luceafărul*, care în varianta anterioară, de basm, era prizonieră în palatul din grădina de aur, se regăsește acum în spațiul caracteristic eminescian al castelului de la marginea mării unde, avatar al Chipului din castel, ea așteaptă răsăritul Luceafărului. Chipul și-a pierdut însă natura celestă. Marea – ca și oglinda din iatac – n-o mai oglindește pe ea, ci imaginea astrului a cărui nostalgie o bântuie. Descântecul de coborâre nu-i mai e adresat ei, celei de jos, ci astrului chemat să se-ntrupeze. Ajuns Cătălina, Chipul din castel și-a pierdut natura astrală și a devenit „chip de lut" (întrupare, deci, nu a luminii, ci a materiei amorfe, opace, țărâna), dar păstrează nostalgia astrului interzis și neînțeles. În ciuda modificării de roluri, motivul definit în *Mira* modelează imaginea eroinei din *Luceafărul*, explicând nostalgia astrală care n-o încerca nici o clipă pe eroina basmului *Fata în grădina de aur* și trădând o componentă esențială a imaginarului eminescian.

EDIȚII: *Opere complecte*, ed. A. C. Cuza, Iași, 1914; *Opere*, vol. IV, ed. Perpessicius, București, 1952; *Opere*, IV, ed. Aurelia Rusu, București, 1978; *Opere*, VIII, ed. P. Creția, Aurelia Creția–Dumitrașcu, Oxana Busuioceanu, București, 1988.
REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, III, 1935; George Munteanu, în M. Eminescu, *Opere*, vol. IV, 1978; Mircea Zaciu, *Viaticum*, 1983; Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Cluj, 1989.

I. Em. P.

MIRABILA SĂMÂNȚĂ — Poem de Lucian Blaga, inserat în fruntea volumului *Poezii*, E. P. L., 1962, conferind totodată titlul primului dintre cele trei cicluri ale cărții. Scrisă în vara anului 1960 și publicată inițial în „Steaua", XI, nr. 8/ 1960, compunerea marchează, alături de *Fântânile* (apărut în același număr), integrarea, deși cam întârziată, a lui **B.** în ambianța cultural–publicistică a acelor ani. Imensa notorietate de care s-a bucurat i se datorează tocmai posturii acesteia de reper al unei cotituri, – al cărui pretins tâlc de indirectă adeziune la „realizările" regimului a fost adeseori invocat, o dată cu interpretarea aluziv–politică a versului: „Mi-ai dibuit aplecarea firească și gustul ce-l am/ pentru tot ce devine în patrie".

Primele două versuri au darul de a imprima dintru început poemului tonul confesiv, caracteristic speciei Scrisorilor, cultivate de la Horațiu la Eminescu. Impresia de autenticitate a simțirii, distinctivă aici, e întărită de altfel prin numeroasele reluări alternative ale unor verbe la persoana I (care se destăinuie) și la a II-a (a confidentei, probabil femeia iubită, precum o sugerează determinativele: „c-un râs și cu dulce cuvânt"). Iată-le în succesiunea lor: „mă rogi", „mi-ai dibuit", „îmi par", „să ți le-nchipui", „le ridici", „auzi", „îmi plăcea", „să intru", „simțeam", „când mai văd", „anevoie pun cumpăt", „mă ține". Dacă acest strat al limbajului amintește ținuta epistolelor, miezul demersului liric este neîndoielnic cel al unei ode. Doar că poetul nu mai slăvește pe învingătorii la jocurile olimpice, ca Pindar sau Bachilide (trimiterea la vechii greci e justificată și de invocarea „Eutòpiei, mândra grădină"), nici romana „Fons Bandusiae", glorificată de Horațiu, nici pe eminescianul Mircea cel Bătrân, ci „sămânța". O dată abordat miezul ideatic al poemei, comentariul câștigă în relevanță într-o

Scanned with OKEN Scanner

raportare la esența dintotdeauna a poeziei lui **B.** Căci, fără îndoială, nu e nevoie de un efort prea mare spre a identifica în viziunea „mirabilă" a seminței gândul de a nu „strivi corola de minuni a lumii" și de a nu ucide „cu mintea tainele" din cel dintâi dintre *Poemele luminii*, tot astfel după cum în „zeii, solarii, visătorii de visuri tenace, cuminți", întrezăriți în miriadele de germeni ai vieții, cititorul identifică tot atâtea ipostaze ale lui Pan, divinitatea naturistă celebrată în *Pașii profetului*. Nu mai puțin grăitoare e și „teama de a nu-[-i] trezi", precauție de coloratură magico–tabuistică, vădit înrudită cu chemarea adresată prietenului „crescut la oraș" de a păși cu prevedere și simț al sacrului spre „pluguri" – din poezia omonimă (apărută în volumul *În marea trecere*), – aceste alte daruri ale cerului: „Ca să nu le sperii – / trebuie să te apropii de ele cântând./ Vino– încet". Dar dacă, sub aspectul mitizării lumii, oda–poem preia o moștenire esențială a liricii lui **B.**, *multiplicitatea* unghiurilor contemplației reprezintă elementul său inedit. În adevăr, sămânța nu apare acum „mirabilă" doar pentru ale sale „supreme puteri" generatoare de devenire întru viață, ci și pentru capacitatea ei intrinsecă de a desfăta simțurile. Astfel *ochiul* este încântat de culorile „luminate", „proaspete, vii și păstoase și lucii", culori nobile „ca în stemele țărilor", în stare să „destăinuie trepte și har". *Simțul tactil* descoperă „semințele-n palme / de le ridici răcoroase", senzație ce-i amintește vechea plăcere de a intra – copil – „despoiat de veșminte" „în cada cu grâu, cufundat pân' la gură în boabe de aur". *Auzul*, la rândul său, are privilegiul de a surprinde înrudirea seminței cu esențele etnice ale acestui pământ; în preajma lor „un sunet auzi precum ni l-ar da / pe-un țărmure-al Mării de Est mătăsoase nisipuri". Dezvăluirea acestei valențe inedite este făcută fără stridențe, cu exemplară discreție. Faptul e cu atât mai remarcabil cu cât tonalitatea finală de autentică odă („Laudă semințelor, celor de față și-n veci tuturor !") se încheie cu aceeași slăvire a unei potențialități de natură auditivă, apte să sugereze darurile de mult hărăzite ale unui „neam cântăreț". Și acum, însă, accentele acestea apar pe trunchiul organic al unor distinctive sensuri lirice anterioare: „murmurul", „foșnetul" (caracteristice virtualității) ca și „gândul de puternică vară" ori „cerul de înaltă lumină / s-ascunde în fiecare din ele când *dorm*", „palpită în *visul* semințelor". (s. n.). Nu numai volumul *Laudă somnului*, dar și înțelesurile multor altor versuri blagiene răzbat sub arcada reprezentativă, la rândul său, din finalul poemului, căruia unele interesate interpretări influente au dorit să-i confere o postură „disidentă" față de ansamblul acestei creații atât de unitare sub raport ideatic.

EDIȚII: *Poezii*, 1962; *Poezii*, 1967, ediție îngrijită, revăzută și adăugită de George Ivașcu; *Opere*, vol.II. Ediție critică și studiu introductiv de George Gană; *Opera poetică*. Cuvânt înainte de Eugen Simion. Prefață de Geoge Gană. Ediție îngrijită de George Gană și Dorli Blaga, 1995.

REFERINȚE CRITICE: D. Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, 1968; G. Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, 1981; Eugen Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, I-II, 1981; I. Pop, *Lucian Blaga – Universul liric*, 1981 (ed. a II-a, 1999); M. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, III, 1986.

S. P. D.

MIRESELE — Nuvele de Eugen Barbu. Antologie de autor, apărută la București, Editura Minerva, 1975. Ca nuvelist, **E. B.** (re)debutează postbelic, în periodice și în volum, cu povestirea *Munca de jos* (prefigurare a viitorului roman *Facerea lumii*), publicată inițial în 1955 în „Viața Românească" și reluată în același an ca volum sub titlul *Gloaba*. Urmează volumele *Tripleta de aur* (1956), culegere de schițe, nuvele și reportaje inspirate de lumea fotbalului; *Oaie și-ai săi* (1958, ed. a II-a, 1959) care, reluat în „Biblioteca pentru toți" sub titlul nuvelei *Tereza* (1961), cedează apoi câteva piese ediției din 1963 a *Gropii* și romanului *Șoseaua Nordului*; *Patru condamnați la moarte* (1959), nuvelă integrată și ea în *Șoseaua Nordului*; *Prânzul de duminică* (1962), volum de nuvele și povestiri noi, din care câteva trec în ediția din 1963 a *Gropii*; *Atac în cer* (1966), nuvele cu subiect marțial; *Vânzarea de frate* (1968), nuvele cu subiecte haiducești, plasate în Bucureștii veacului fanariot; *Nuvele* (1969), selecție din *Oaie și-ai săi* și *Prânzul de duminică*, la care se adaugă inedita *Ziua unui pierde-vară*; *Martiriul Sfântului Sebastian* (1969), care adună „o selecție de povestiri vechi și foarte noi, pârguite în cursul a zece ani de încercări" și *Miresele* (1975). Acest ultim volum-antologie reia alături de cinci inedite (*Smintirea jupâniței Ruxandra*, *Nuntă cu ighemonicon*, *Iarba*, *Miresele* și *Bătrâna*) piese din volumele anterioare: *Pe ploaie*, *Prânzul de duminică*, *Sfârșitul vacanței*, *Patru pești*,

Scanned with OKEN Scanner

Călătorie cu autocarul, *O canistră cu apă*, *Păunii*, *Un pumn de caise* și *Domnișoara Aurica* din *Prânzul de duminică*; *Martiriul Sfântului Sebastian*, *O îndeletnicire ca oricare alta*, *Soarta unui om* și *Un tânăr frumos ca Ramon Novarro* din *Martiriul Sfântului Sebastian*; *Munca de jos* și *Oaie și-ai săi* din *Oaie și-ai săi*; *Ziua unui pierde-vară* din *Nuvele*. Unele dintre aceste nuvele au fost și ecranizate: *Oaie și-ai săi* (în 1974, sub titlul *Tatăl risipitor*, în regia lui Adrian Petringenaru, cu Toma Caragiu în rolul titular, alături de Marga Barbu, Gh. Dinică, Leopoldina Bălănuță etc.), *Ziua unui pierde-vară*, *Un tânăr frumos ca Ramon Novarro* și *Domnișoara Aurica* (ecranizate cu titlul *Domnișoara Aurica* în 1986, în regia lui Șerban Marinescu, cu Marga Barbu în rolul titular, Marcel Iureș, Valentin Uritescu, Dorel Vișan, Gheorghe Visu, Olga Tudorache etc., după un scenariu de **E. B.**) etc., iar nuvelele din *Vânzarea de frate* aparțin universului explorat cinematografic în seria filmelor cu haiduci (*Haiducii*, 1965, *Răpirea fecioarelor*, 1967, *Răzbunarea haiducilor*, 1968, *Haiducii lui Șaptecai*, 1970, *Săptămâna nebunilor* și *Zestrea domniței Ralu*, 1971) regizate de Dinu Cocea după scenariile lui **B.** într-o remarcabilă distribuție: Ion Besoiu, Al. Giugaru, Amza Pellea, Toma Caragiu, Emanoil Petruț, George Constantin, Colea Răutu, Florin Piersic, Marga Barbu etc. De asemenea, unele nuvele au fost traduse: în maghiară (1961), rusă (1961 și 1964), franceză (1962), germană (1963), spaniolă (1964), indoneziană (1965), italiană (1966), engleză și portugheză (1968) etc.

Alături de nuvelele din *Vânzarea de frate*, trei din ineditele antologiei (*Smintirea jupâniței Ruxandra*, *Nuntă cu ighemonicon* și *Iarba*) aparțin ciclului fanariot, ele fiind episoade posibile ale *Principelui* (neincluse până la urmă în roman), bruioane pentru *Haiducul Amza*, roman proiectat și anunțat ca o încheiere (ce n-a mai apărut) a trilogiei începute cu *Princepele* și continuate cu *Săptămâna Nebunilor* sau pur și simplu niște noi incursiuni într-un teritoriu ce pare să fi exercitat o reală fascinație asupra autorului. În prima, Ruxandra, fiica boierului Belivacă, se îndrăgostește de Duță, zugravul cu înfățișare de haiduc adus de tatăl ei să picteze biserica de pe moșie, păcătuind cu acesta chiar în altarul pictat abia pe jumătate. Descoperiți de boier, Duță e pedepsit cu pierderea bărbăției, iar Ruxandra se „smintește", murind câțiva ani mai târziu, renegată de familie, într-o mânăstire de lângă Capua. Din a doua nuvelă aflăm cum a devenit Amza haiduc, din locotenent al Principelui, după teribila pedepsire (incendiază biserica în care avea loc nunta, cu toți cei din ea) a Dafinei Dabija, iubita care-și trădase jurământul, preferându-l pe altul. Notabile sunt aici mai ales atmosfera de epocă și portretele protipendadei bucureștene, îndeosebi cel al înșelătorului Radu Ralet, adevărat „strămoș" al „crailor" mateini. *Iarba* e un poem al libertății și setei de viață, copleșitor în scurtimea sa: scos după unsprezece ani din ocnă de tovarășii săi (în noaptea învierii), Amza se înfruptă din iarba verde a primăverii cu bucuria feroce a unui Ahile iertat de Hades și redat vieții. Un nemilos Dalí răsăritean imaginează în tulburătoarea *Miresele* o frescă de sfârșit de lume de un inegalabil impact vizual, oferind în final „o rezolvare de mare literatură a unei drame omenești, profunde" (E. Manu). Subiect cu o bogată tradiție în literatura română, tema haiduciei e abordată de **B.** în mod original, cu mijloacele prozei moderne. Pictate în culori strălucitoare, bogate, în tușe sigure și montate cu calcul și rafinament de bijutier sau miniaturist, nuvelele, concise și pregnante, rezumă în doar câteva pagini un destin și o epocă. Însă sub straiul de epocă vibrează întotdeauna o profundă intuiție poetică a clipelor de răscruce existențială, ce însuflețește aglomerările de linii, culori și volume, sunete și arome ce compun largi suprafețe plastice, subsumându-le (în spațiul narativ) întru formă și ritm nu unui principiu plat mimetic, ci unui pur principiu estetic-expresiv; violența însăși, a locului și a timpurilor, devine astfel și ea mai curând un prilej estetic. Chinuite de un demon lăuntric și debordând de vitalitate, personajele (croite parcă pe tiparul autorului) poartă prin veac povara unui tragic blestem existențial ce rămâne de regulă fără soluție. Ca într-un basm de Andersen recristalizat în matrice mioritică, *Bătrâna* (din inedita omonimă), stranie sinteză între Baba Dochia și Crăiasa Zăpezilor, trece pe nesimțite din real în fantastic alături de perechea-i regăsită, într-o funebră reconciliere cu destinul, dincolo de blestemul longevității.

Scanned with OKEN Scanner

Considerată de critică cea mai bună nuvelă a lui **B.** (şi ca atare reţinută cu predilecţie în antologii), *Pe ploaie* „surprinde în chip autentic reacţiile sufletului elementar în faţa morţii" (Al. Piru). Ea relatează într-o manieră aparent detaşată cutremurătoarea poveste a trei ţărani loviţi de trăznet (cu o zi înainte de a-şi însura fratele mai mic) şi îngropaţi de săteni în pământ pentru a li se scurge electricitatea din corp. Într-o atmosferă sumbră şi disperată, agonia lor, petrecută sub ochii rudelor şi cunoscuţilor, se topeşte lent în ploaia dizolvantă ce cade întruna, în timp ce mezinul înnebunit încearcă să transforme (ca într-o aberantă *Mioriţă*) priveghiul colectiv într-o imposibilă nuntă, tragică şi grotescă, deşartă tentativă de răzvrătire a forţei primordiale a vieţii contra unui destin inevitabil. În *Prânzul de duminică* „eroul e simţul olfactiv, ridicat în rangul fizicii şi metafizicii sociale" (C. R. Constantinescu): bucatele sumare consumate de ţăranii trişti „cu acel hieratism al gesturilor care însoţeşte evenimentele fundamentale ale existenţei" (N. Manolescu) copleşesc cu aroma lor frustă izurile ipocrite ale alimentelor „alese". O întreagă umanitate oropsită îşi ia astfel revanşa, cu măreaţa simplitate a Naturii însăşi, asupra tuturor „păturilor suprapuse" artificiale, într-o schiţă cu valoare de *credo*, „clasică în perfectul echilibru al expresiei" (N. Manolescu). Mai puţin reuşită e cu tot dinadinsul psihologizanta *Martiriul Sf. Sebastian*, căci **B.** nu e un filosof / psiholog direct, reflexiv şi conceptual, ci unul indirect, artist, temperamental şi intuitiv, ce converteşte faptele înseşi la Logos. Critica curajoasă a năravurilor vremii (cunoscute din interior) din *O îndeletnicire ca oricare alta* prefigurează pagini similare din postumul *Ianus. Sfârşitul vacanţei* e un cristalin poem al însingurării în doi şi al regăsirii. Mai mult decât un simplu decor, marea e aici un veritabil personaj, funcţionând ca o cutie de rezonanţă a destinelor. Corespondenţa simbolică, deloc întâmplătoare, dintre soarta peştilor de acvariu şi cea a protagoniştilor unui alt cuplu sufocat de vinovăţie oferă cheia povestirii *Patru peşti*, „model de analiză, de disociere nuanţată a sentimentelor" (V. Ardeleanu). Tot astfel în *Păunii* comportarea păsărilor faţă de Dobrotă traduce simbolic, cu „un anume gust al macabrului şi [într-]un anume amestec de fantastic şi real" (Al. Piru), un verdict universal faţă de un caracter ticălos. O *Călătorie cu autocarul*, pe lângă reportajul cultural şi analiza dinamicii spaţiului colectiv închis oferă şi o variantă intelectuală (şi mai norocoasă) a domnişoarei Aurica, în figura domnişoarei I., dând „o mostră de artă rafinată, de amalgamare semnificativă a diverselor stări de spirit" (V. Ardeleanu). Tot interacţiuni umane pe un spaţiu restrâns (de data aceasta într-o tensionată situaţie–limită din timpul celui de-al doilea război mondial), soldate cu dramatice prefaceri de conştiinţă, sunt explorate şi în *O canistră cu apă*, „o foarte bună nuvelă de tip clasic" (G. Dimisianu). Absurdă şi de două ori tragică, *Soarta unui om* e o variaţiune pe tema „întoarcerea soldatului". O transformare morală suferă şi „Oaie ăl bătrân", eroul principal din *Oaie şi-ai săi*, transformare solidară de altfel cu cea a întregii lumi în care trăieşte. Format în spiritul lumii vechi, Oaie e iniţial adeptul unei amare filosofii a resemnării. Întâmplările trăite de el şi familia sa între 1941 şi 1948 îl eliberează însă treptat de complexul sclavului, de acea fatală ursită de care eroii din *Groapa* nu reuşiseră să scape. Literar, se reţine mai ales episodul de coşmar apocaliptic al „trenului foamei". *Un pumn de caise* „aduce în prim-plan o istorie de dragoste neconsumată, o viaţă întreagă redusă la câteva ore, proiectate hiperbolic într-un posibil destin" (C. R. Constantinescu). *Domnişoara Aurica*, *Ziua unui pierde-vară* şi *Un tânăr frumos ca Ramon Novarro* fac parte din ciclul Griviţei, având drept cadru acelaşi mediu periferic care-l continuă pe cel din *Groapa*, un Bucureşti interbelic mărunt şi prăfuit, dar colorat şi pulsând de viaţă, univers predilect al unei bune părţi a prozei lui **B.** Protagonista primei nuvele e o spectrală fată bătrână împietrită în manii, ce se descompune lent în aşteptarea zadarnică a „alesului inimii". Deşi influenţe din Balzac sau Călinescu nu lipsesc, „aici e exploatat un filon tragicomic cu totul original" (Ovid S. Crohmălniceanu), aşa cum se întâmplă de altfel şi în cea de-a două nuvelă, ce gravitează în jurul vânzătorului de ziare vagabond şi sărac cu duhul (dar înţelegând destule) Gică Hau-hau, povestind o zi (şi un an) tipică din viaţa lui şi a Griviţei. Bazată pe nucleul epic al unui fapt divers, a treia nuvelă e povestea „duduii" Carmen Popescu, al cărei destin (şi el specific locului) se consumă în reverii bovarice, calcule

reci şi instincte aprinse până când un asasin cu chip de star de cinema îi răpeşte inima şi viaţa, ca într-o sfâşietoare melodramă a derizoriului (cu inflexiuni tragice), ce degajă totuşi, paradoxal, o inconfundabilă senzaţie de autenticitate. Dincolo de reuşita tipurilor, psihologiilor, destinelor şi mediilor pe care autorul le aduce în scenă (şi care au ceva din (in)consistenţa şi farmecul desuet al unui film de epocă sau al unui glas de gramofon), reconstituirea pitorească, detaliată şi nuanţată a *întregului* univers al vechiului cartier Griviţa (încadrabil unui timp istoric precis şi prizonier totodată al unei atemporale durate proprii) „denotă o mare capacitate de viziune, depăşind cu mult marginile simplului crochiu topografic" (Al. Piru). Îndatorată în mai multe rânduri biografiei autorului, nuvela de debut *Munca de jos* (extrem de matură şi de semnificativă pentru creaţia ulterioară) explică elocvent „mânia prelungită" a lui **B.** împotriva lumii prăbuşite o dată cu cel de-al doilea război mondial. Încă de pe acum atenţia sa se îndreaptă deopotrivă spre „scrutarea umanităţii sub latură morală" (izbutind să urmărească, „fără a cădea în didacticism", atât „automatismele vieţii, după legile nuvelei", cât şi „mutaţiile intervenite în mentalitatea şi caracterul unui individ, după legile romanului"), ca şi spre „zugrăvirea mediului", ce „depăşeşte şi ea realismul elementar, detaliile descriptive subsumându-se într-o atmosferă" (Al. Piru). S-a observat că, funcţional, multe dintre nuvelele lui **B.** pregătesc sau reiau romane ori fac legătura între episoade din romane. În această calitate, ele constituie nişte veritabile construcţii holografice în care partea răsfrânge întregul, căci, emul declarat al lui Călinescu, autorul e permanent însufleţit de o năzuinţă spre totalitate, totalitate pe care izbuteşte s-o captureze în cel mai mic fragment. Cu toate acestea, şi ele, şi povestirile „independente" sunt nişte naraţiuni perfect autonome, capabile să se susţină prin propria substanţă literară. Tematic, se poate spune că, exceptând unele tentative izolate (cu nimic inferioare), **B.** este un explorator faulknerian al *Bucureştiului*, acest „rai plin de mirosuri" văzut totodată ca geografie, dar şi ca mentalitate, ca pitoresc etnografic, dar şi ca metafizică, aliaj unic de infern şi paradis. Simplificând, două sunt marile cicluri ale prozei sale, cărora şi nuvelistica li se subordonează în bună măsură: cel consacrat lumii muncitoreşti (ce include la limită şi periferia), surprinsă în desfăşurarea normală a existenţei sau în clipe de criză istorică (greve, război, noua realitate postbelică) şi cel consacrat lumii veacului fanariot, fie ea princiară sau haiducească. Pe lângă acestea, momentul celui de-al doilea război mondial, spaţiul rural sau epoca contemporană intră şi ele în atenţia autorului, adesea cu rezultate notabile, nelipsind însă nici parabolele restrânse la propriul cronotop. De regulă, universurile ficţionale homocrone comunică între ele, traversând operele, speciile literare (schiţă, povestire, nuvelă, roman, dramă etc.) sau chiar regnurile artei (literare, cinematografice etc.). Totuşi, dincolo de variaţiile cerute de circumstanţe, universul tematic, perspectiva, stilul rămân organice, unitare şi coerente. Operă totală, în tradiţia marii proze universale, preocupată în egală măsură de reconstituirea integrală a unor lumi ca şi de analiza psihologică şi filosofică, opera lui **B.**, fidelă unei tehnici a „construcţiei în mozaic" (revendicată de autor pentru naraţiunea modernă încă din *Opinii despre tehnica romanului*, în „Viaţa Românească", nr. 6, 1957), e totodată şi o operă structural *deschisă*. Ca atare, ea se construieşte printr-o permanentă adiţionare (virtual infinită) de tablouri-episoade (legate eventual între elc prin nişte „cârlige" narative), fiecare „element dintr-o succesiune, fragment dintr-o frază interminabilă, care e însăşi curgerea evenimentelor" (Marian Popa). Acumulând (sau redescoperind) sugestii din proza clasică, din neorealismul italian, din realismul magic sud-american sau din marii scriitori nord-americani, realismul său e unul complex, în stare să reveleze brusc în banal nebănuite dimensiuni filosofice (chiar metafizice) sau să regizeze o viziune de mare impact vizual, ce tinde adesea spre un (încă verosimil) suprarealism sau/şi spre expresionism şi grotesc. „Scoţând maximum de efect din pura expunere a faptelor, a comportării personajelor şi nu a gândurilor lor" (Al. Piru), maniera sa „obiectivă" (apropiată mai curând de behaviorismul unui Hemingway) transgresează obiectivul, înălţând pulsul cotidianului la paroxism sau împingând pe nesimţite parabola în halucinant. De altfel o imensă fierbere subterană, un nepotolit ferment dionisiac (definitoriu pentru **B.**) animă creaţia, ameninţând

Scanned with OKEN Scanner

necontenit cu aruncarea în aer a oricăror bariere. O profundă și vibrantă intuiție lirică a existenței în toate aspectele ei (ce convertește perspectiva la inefabil), senzualitatea fundamentală a unui eros deschis spre întregul univers, o enormă disponibilitate senzorială, o extraordinară autenticitate (alimentată de o viziune *dinlăuntru*, împărtășită de scriitor și obiectivată artistic), un egal apetit pentru tragic, comic sau ironic, precum și „acea duritate frumoasă, acea vigoare masculină (implicând o totală lipsă de idilism)" sunt tot atâtea „calități definitorii ale scrisului lui **E. B.**" (Matei Călinescu). Recreând medii, tipuri și epoci într-o continuă diversificare tematică și tehnică, **B.** utilizează modalități narative multiple și alege fără greș (servit de o excepțională memorie, dar nu mai puțin de fantezie și intuiție) momentul și detaliul semnificativ, în stare să evoce într-o clipă o întreagă lume prin/până la detalii infinitezimale. Povestirile se focalizează de obicei în jurul unor nuclee imagistice izbitoare, imaginile defilând cinematografic, într-un montaj alert ce exploatează maximal resursele contrastului și ale contrapunctului (vizual și narativ). Perspectiva e însă și mai complexă, pentru că nenumăratele glasuri ale lumii reprezentate sunt reunite într-un deconcertant polifonism ce convoacă întregul univers senzorial la elaborarea atmosferei. Și asta pentru că **B.**, un voluptuos (ca puțini la noi) al culorilor, parfumurilor și sunetelor cosmosului, fascinat de sevele tari și fără moarte ale materiei, e și un împătimit (și un maestru) al atmosferei (inclusiv al imponderabilelor sufletești), al descrierii și al recreării la nuanță a lumilor apuse sau contemporane, mizere sau princiare. Paradoxal amestec de Hemingway și Mateiu I. Caragiale, fraza e scurtă, nervoasă, neutră, explodând însă în neașteptate inflorescențe baroce. Grea de arome de epocă, banală, vulgară sau pretențios neologistică, dar mereu expresivă, limba e în sine o operă de artă, funcționând, indiferent de relevanța ei referențială, într-o perfectă adecvare estetică la context. În concluzie, „**E. B.** este un prozator autentic" (V. Ardeleanu), iar la o bogată experiență clasică „nuvelistica lui... adaugă o treaptă inedită și modernă" (M. Vaida), veritabil reper în existența (post-)belică) a genului.

EDIȚII: *Miresele*, București, 1975. Unele nuvele au mai apărut și în diverse antologii: *Nuvela română contemporană*, vol. 1-3, București, 1964; *Semafor în timp* (antol.), București, 1973; M. Zaciu (ed.), *Cu bilet circular*. O antologie (posibilă) a schiței românești, București, 1974; C. Regman (ed.), *Nuvela românească contemporană. 1944-1974*, București, 1974; G. Munteanu (ed.), *Cinci nuvele contemporane*, București, 1976 etc.

TRADUCERI: semnalate în T. Vianu (coord.), *Bibliografia literaturii române. 1948-1960*, 1965; Doina Curticean, E. Pintea, D. Daisa, *Bibliografia literaturii române. 1961–1965*, vol. II, 1999; E. Manu (ed.), *E. Barbu interpretat de...*, 1974; V. Nedelcovici (și col.), *Cartea românească în lume. 1945-1972*, 1975.

REFERINȚE CRITICE: **a)** bibliografia esențială în: T. Vianu (coord.), *Bibliografia literaturii române. 1948-1960*, 1965; E. Manu (ed.), *E. Barbu interpretat de...*, 1974; I. Stoica, *Literatura română. Ghid bibliografic*, 1982; L. Leonte, *Prozatori contemporani*, I, 1984; M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu, *Dicționarul scriitorilor români*, I, 1995; **b)** alte studii punctuale, volume, sinteze: V. Chifor, în „Transilvania", nr. 4, 1975; N. Manolescu, în „România literară", nr. 48, 1975; E. Manu, în „Săptămâna", nr. 261, 1975; Val. F. Mihăescu, în „Luceafărul", nr. 52, 1975; M. Ungheanu, în „Luceafărul", nr. 46, 1975; F. Băileșteanu, în „Convorbiri literare", nr. 10, 1976; V. Bibicioiu, în „Ramuri", nr. 2, 1976; Val. Condurache, în „Convorbiri literare", nr. 2, 1976; L. Leonte, în „Cronica", nr. 2, 1976; C. Livescu, în „Steaua", nr. 8, 1976 și „Luceafărul", nr. 42, 1976; C. Ungureanu, în „Orizont", nr. 13, 1976; V. Ardeleanu, *Mențiuni*, 1978; E. Manu, *Eseu despre generația războiului*, 1979; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, III, 1987; Al. Piru, *Istoria literaturii române*, 1994; M. Ungheanu, *Scriitori la miezul nopții*, 1996; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, III, 1996; C. R. Constantinescu, în „Adevărul", nr. 2572, 1998; C. Bărboi, R. Chiriacescu (ed.), *Dicționar antologic de prozatori*, 1998; G. Grigurcu, *Amurgul idolilor*, 1999; D. Micu, *Istoria literaturii române*, 2000.

L. D. R.

MIȘCAREA DE REVOLUȚIE — Volum de poezii de Aurel Rău. A fost publicat la Editura Dacia din Cluj-Napoca, în 1985, cu ilustrații de Ioan Horvat-Bugnariu. O mare parte din poemele cărții au fost reluate în culegerea antologică *Septentrion*, apărută la Editura Minerva, București, 1990 („Biblioteca pentru toți").

În scrisul lui **A. R.**, poet reprezentativ, la primele afirmări, pentru lirica de „notație" peisagistică, în stil ceremonios, de ritual, înscriind în pastel stări de reverie neo-romantică, practicată de poeții grupați în jurul

Scanned with OKEN Scanner

revistei clujene *Steaua*, acest volum accentuează aportul cărturăresc, livresc, anunţat mai ferm o dată cu poemele din *Turn cu ceas* (1971). Ceea ce s-a numit, la data apariţiei acelui volum, „convenţia reveriei" cunoaşte acum un moment de maximă expresivitate, actul creator fiind integrat unui ceremonial mai larg al lecturii lumii: gestul se ritualizează, lumea obiectelor tinde să se organizeze decorativ, într-un discurs liric menţinut îndeobşte în registrul stilului „înalt", de o anume solemnitate, cu o retorică cenzurată, totuşi, prin complicarea sintaxei versului, cu meandre, dislocări şi sincope studiate, cu jocuri ale sonorităţilor verbale. Înclinaţia mai veche spre înscenarea rostirii ca reverie-confesiune, cu o dicţiune specifică, e dublată astfel de o regie a textului vădind un anume rafinament estetizant, preţiozitate a expresiei, gust pentru artificiu şi decorativ. Notaţia senzorială frustă, surprinderea unor „instantanee" din spectacolul vieţii cotidiene intervin însă adesea, compensator, iar din alăturarea cu elementul livresc, din situarea metaforei insolite în contexte prozaice, rezultă o specifică tensiune intelectual–afectivă. Tematic, acest volum reuneşte mai vechi obsesii şi reverii cu trimitere la spaţiul transilvan, cu un puternic sentiment al istoriei (mai multe poeme evocă momente sau figuri emblematice ale trecutului, de la lumea dacilor până la Doja, Horia, Avram Iancu, jertfele ultimului război), cu întoarceri elegiace spre pământul natal şi oamenii lui (variante, iarăşi, ale unor teme caracteristice liricii ardelene – v. *Cu părinţii în sat în căruţă noaptea*, *Cum citeşte tata*, *Muntele Oala*), „peisaje" şi „stampe", tablouri de o plastică stilizată ori fulguraţii impresioniste concentrate adesea în structuri de *haiku* – în prelungirea jurnalului liric care fusese volumul *Cuvinte deasupra vămii*, din 1976; o substanţială suită de poeme mai direct confesive, ale omului „pierdut printre cărţi", într-un moment de cumpănă a vârstei, completează evantaiul tematic. Acesta e unificat în adâncime de reflecţia asupra actului creator, a ecuaţiei dintre *a scrie* şi *a fi*. Poemul ce dă titlul cărţii începe, de altfel, sub semnul scrisului şi se încheie cu o asociere/ identificare semnificativă a lui cu existenţa: „Să scriu şi să fiu". Un altul, *Istoria cărţii*, e un elogiu al cuvântului tipărit, dar şi mărturisirea acelei intimităţi cu „scrisurile", cu „toate scrisurile", ce e totuna cu fiorul existenţial: „Iau în mână o carte frumoasă. / Este Istoria Cărţii. / Mă adâncesc toată seara în toate scrisurile, / Ca un profet în viitorime. / Sunt ore line şi ore grele, / Zac amorţit până un alt Abbas sau Akbar / sau popor saturat de sânge / deprinde gustul letrinelor". Dar asemenea versuri spun ceva mai mult, privitor chiar la natura intimă şi la „mecanismul" viziunii poetului; un fel de „mise en abîme" a formulei sale lirice se cristalizează aici: căci există, la **A. R.**, un soi de aşteptare a decantării senzaţiei directe în litera chemată s-o fixeze; stările de amorţeală, de „barbarie" a simţurilor îi repugnă, adevărata trezire a sensibilităţii producându-se o dată cu recoagularea în semne vizibile a datului senzorial brut. Lumea este, astfel, în mare măsură, văzută şi gândită prin şi în funcţie de scris. Uneori, realitatea externă pare doar „vizitată" în perspectiva compunerii poemului: „Eu am venit pentru acest poem" – se scrie într-o evocare a întoarcerii spre ţinuturile de obârşie. Altă dată, evenimentul exterior devine simplu acompaniament al procesului scriptural: „Până mai mut un cuvânt de la dreapta / la stânga/ mai facem un pas". Un întreg peisaj capătă, altundeva, înfăţişări textuale: „ 'Vei pâlpâi ca un grâu nou!' /ne-am zis/ între accentele circumflexe/ ale munţilor/ şi liniile de unire/ ale văilor şi câmpiilor". Sub un titlu de poezie ocazională (*„Notaţi o întâmplare frumoasă dintr-un popas în judeţul nostru"*), se conturează parabolic emoţia, atât de specifică acestei lirici, a întâlnirii dintre obiectul natural şi cel cultural: „Între pietrele care înconjurau biserica veche, / una nu părea a fi piatră. / Am răsturnat-o, era Cazania lui Varlaam"... Poemul ca obiect verbal (v. *Poemul obiect*) şi „facerea" lui (*Scamatorul*) nu sunt doar teme în subordinea unei „poezii a poeziei", ci se concretizează adesea ca practici de textualizare, fie prin recursul la *caligramă* (ca, de exemplu, în *Claie*, unde spaţiul tipărit şi evenimentul existenţial se confundă: „Am /stat / unde-i titlul / unde s-a / oprit şi/ se clatină / fără larmă..."), fie prin interesul acordat aşa–numitei *motivări analogice a semnificantului*, în exerciţiul ludic al unei subtile *ars combinatoria* (v. *La ora fixată*, *Joc de litere*). Direct sau mediat, astfel de experienţe definesc un *poeta artifex* ce-şi asumă conştient condiţia, gustând plăcerea dexterităţii artizanale, bucuria mode-

Scanned with OKEN Scanner

lării pastei sonore, destinderile unei anumite libertăți manifestate deopotrivă față de elementaritatea trăirii și experiența cărturărească. Nu o dată acestea sunt confruntate cu un fel de melancolie a frustrării, dar și cu demnitatea celui ce-și construiește cu propriile unelte „sihăstriile", ori cu o detașare ironică, în versuri epigramatice, când nu constată, pur și simplu, indiferența vieții elementare față de posibilele ierarhizări din spațiul creației: „dincolo de geamul 'Sedos' viața vuia / o durea exact în cot / dacă întâia sau a doua etapă atârnă / mai greu în opera poetică a lui Blaga" (*O călătorie în 1984*). Atitudini ca acestea din urmă reprezintă însă niște extreme într-o poezie în care gravitatea e, în genere, susținută de ceremonialitatea gestului și a rostirii. Ele semnalează însă un plus de mobilitate a viziunii, năzuința de depășire a formulelor prin care lirica lui **A. R.** s-a impus până acum, constituind și simptomul unor tulburări ale echilibrului lăuntric, al unei crize spirituale. Astfel încât, alături de o poezie a contemplației și reveriei, *Mișcarea de revoluție* propune texte de un accentuat dramatism, expresii ale unor momente de nesiguranță și dezabuzare, ale unui sentiment al precarității ființei intrate sub zodie autumnală: „Să scriu ce se poate scrie", „Să scriu și să fiu". Sentimentul solitudinii are uneori gustul amar al (auto)ironiei din ultimele stanțe bacoviene: „Eu cu mine pe drum // Aceasta nu e foarte bine/ dar oricum/ e mai bine decât deloc/ decât singur. // decât oricum". Această carte poate fi considerată, așadar, un moment de bilanț și de sinteză în care se recompune varietatea măștilor poeziei lui **A. R.**, ajunsă la deplina maturitate.

EDIȚII: *Mișcarea de revoluție*, Cluj-Napoca, 1985; *Septentrion*, Prefață de Dumitru Micu, notă bio-bibliografică de A. Rău, București, 1994.

REFERINȚE CRITICE: L. Alexiu, în „Orizont", nr.45, 1985; V. Felea, în „Tribuna", nr.36, 1985; Gh. Grigurcu, în „România literară", nr. 49, 1985; I. Pop, *Pagini transparente*, 1997.

I. P.

MOARA CU NOROC — Nuvelă de Ioan Slavici, apărută în volumul *Novele din popor*, București, Editura Librăriei Socec & Comp., 1881, și, în paralel, în traducerea Mitei Kremnitz, în „Deutsche Revue", nr. 10–12 din același an. Ea pare inspirată din întâmplări reale sau, în orice caz, din împrejurări social–istorice reale, descrise de autor în diferite studii și evocate în lucrarea memorialistică *Lumea prin care am trecut*. Legătura cu tradițiile și folclorul despre „lotri" din ținutul Zarandului nu poate fi tăgăduită.

„Nuvelă solidă cu subiect de roman", cum o caracteriza G. Călinescu, *Moara cu noroc* reprezintă în opera lui **S.** o noutate și o culme. Ea este rezultatul a ceea ce E. Auerbach numea „întâlnirea realismului cu seriozitatea existențială și tragică". Avem indicii despre lecturile și discuțiile din cenaclul „Junimea" privind comparația dintre vechea tragedie și proza modernă, capacitatea acesteia din urmă de a exprima emoția tragică, în ciuda inspirației scriitorului din medii sociale inferioare și a personajelor aparent incompatibile cu măreția și eroismul. În această atmosferă apare în opera slaviciană „realismul tragic" (E. Todoran). De altfel, *Moara cu noroc* păstrează unele reminiscențe din vechea tragedie, de la prezența temei destinului la cea a hybrisului, de la o anumită unitate de timp (un an) și spațiu (hanul) la personaje ca „bătrâna", moștenitoare a funcțiilor corului, de la ciocnirea de caractere puternice la pieirea lor în final, cu sentimentele de milă și groază ce le provoacă cititorului. Legată de clasicism, nuvela slaviciană aduce totodată o tematică preponderent modernă și este realizată cu mijloacele specifice scriitorilor realiști ai epocii. Scriere de acțiune, dar și psihologică, *Moara cu noroc* marchează ieșirea lui **S.** din limitele satului ca o colectivitate închisă și abandonarea pitorescului etnografic și lingvistic, o dată cu adoptarea formulei narațiunii auctoriale obiective. Acțiunea nuvelei este situată într-o zonă de interferență geografică, între câmpia Aradului și munții Bihorului, aflată oarecum în afara unei organizări sociale riguroase, după cum la o intersecție se găsește, în punctul inițial, destinul eroului principal, tânărul cizmar fără clienți Ghiță, din orășelul Ineu. Într-un scurt prolog se înfruntă, prin două instanțe, bătrâna soacră și Ghiță, două mentalități. Prima reprezintă înțelepciunea ancestrală, conservatoare: „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit". Cea de-a doua, dorința de schimbare, spiritul de aventură în căutarea norocului. Bătrâna nu-și impune autoritatea, ci emite un avertisment, pe care-l va

Scanned with OKEN Scanner

repeta chiar în preziua catastrofei finale. Lui Ghiță i se lasă întreaga libertate de alegere și, deci toată răspunderea și acesta hotărăște fără ezitare să-și urmeze dorința. De la Sf. Gheorghe, el arendează Moara cu noroc, o cârciumă situată într-un loc pustiu, dar care le pare noilor locatari frumos și binecuvântat datorită câștigurilor rapide ce le realizează. Fără a fi un descriptiv, de data aceasta **S.** reconstituie minuțios spațiul în care se va desfășura existența și se va consuma drama eroilor săi. Hanul este așezat într-o vale dezolantă, în care se intră și din care se iese cu greu, poartă spre „locurile rele", pline de capcane, care nu pot fi ocolite, asemenea locurilor vrăjite din basme. Un amplu panoramic al împrejurimilor potențează, prin elementele selectate, impresia de spațiu în care plutesc vagi amenințări, care generează neliniști. În centrul taboului stăruie două imagini, ambele pe verticală, cu semnificații simbolice: copacul trăsnit, sălaș pentru corbi, întruchipare a singurătății și a morții, și turnul bisericii din Fundureni, iluzoriu parcă, simbol al sacrului, dar și al colectivității după care vor tânji personajele nuvelei, fără a reuși să revină în mijlocul ei. Spațiul fizic se întregește cu cel uman, dominat de lumea porcarilor ce-și mână turmele prin pădurile de stejar din jur. Economia pastorală, ca generatoare de violență, jaf și crimă, a mai fost evocată în literatura română, de la *Moriția* la *Baltagul* lui Sadoveanu. În cazul de față, de turmele de porci se leagă și o simbolistică aparte, de origine biblică, vizând demonicul, „necuratul". Adevăratul stăpân al acestor „locuri rele" este Lică, sămădău peste zeci de turme, tâlhar și criminal, intrat deja în mit. „Mă cunoști?", îl întreabă el pe Ghiță la prima întâlnire. La răspunsul negativ al acestuia, replică: „Atunci mă știi de nume. Eu sunt Lică, sămădăul". El conferă locurilor acel caracter demonic, resimțit cu înfiorare de cârciumar. Voința sa, a omului „ca de treizeci și șase de ani, înalt, uscățiv și supt la față, cu mustața lungă, cu ochi mici și verzi și cu sprincenele dese și împreunate la mijloc", prescrie legile micului univers pe care îl stăpânește și faptele sale sunt evenimentele care-i creează istoria. Prin scene dialogate, narațiune, rezumat, monolog interior, descriere etc., acțiunea nuvelei se întregește din întâmplări și discuții banale, alternând cu altele senzaționale, ca jafuri, crime, un proces, caracteristice genului polițist, petrecerea dezmățată din ziua de Paște, gestul profanator al lui Lică, intrat cu calul în biserică, și, în final, moartea năpraznică a personajelor principale. În centru se află ciocnirile dintre Ghiță și Lică, două personaje cu un potențial ce trece peste media umană, ciocniri în care avantajul este mereu de partea Sămădăului. Când apare în spațiul nuvelei, Lică Sămădăul, prezentându-se ca o natură monolitică, mânată de o voință de fier și fără sentimente omenești, pe care le socotește „slăbiciuni", el își pune inteligența, de care e atât de mândru – „peste mintea mea tot nu trece niciunul cu mintea lui", se laudă în fața lui Ghiță – în slujba regizării unor lovituri criminale, inducând în eroare justiția, nu fără a-și asigura protecția unor puternici ai zilei. Jaful și crima sunt nu numai mijloace de procuare a banilor, ci și acte prin care vrea să-și dovedească libertatea și puterea, să-i domine pe cei din jur. La oferta lui Ghiță, fascinat de forța răului ce o emană Sămădăul și mânat de setea de aur, de a-i deveni tovarăș, Lică răspunde categoric: „Nu te primesc!". El are nevoie de oameni ca unelte, victime, dar și spectatori, pentru că numai raportat la ceilalți își poate satisface infinita vanitate. Sămădăul se comportă totdeauna ca pe o scenă. E prezentat mai ales în dialog și vizualizat prin cel mai realizat portret. Când, bolnav fiind, este escortat de jandarmi, autorul comentează: „...oameni umblau pe uliță și față cu oamenii Lică până chiar și-n patul de moarte ar fi stat drept și îndrăzneț". Observația despre teatralitatea personajelor slaviciene este și aici confirmată (V. Popovici). Valențele sociale ale lui Lică sunt exclusiv malefice. Chiar legătura sa cu Ana, care pare să-l umanizeze, este izvorâtă dintr-o intenție de pângărire, spre a-i da ultima lovitură soțului ei. Pretenția Sămădăului de a se situa în afara și deasupra omenescului este însă o iluzie ce, întunecându-i judecata, îl va pierde. Sfârșitul lui reprezintă tot un act de orgoliu și voință. Neputând să ocolească moartea, el își zdrobește capul de un stejar, sfidând încă o dată orice autoritate omenească. Consecvența îi conferă o oarecare măreție și sceleratul Lică se apropie de personajul tragic, trezind mila și groaza cititorului. Eroul principal al nuvelei, indiferent dacă avem în vedere tematica socială sau psihologică, este cârciumarul Ghiță. *Moara cu noroc* reprezintă mai ales istoria eșecului

Scanned with OKEN Scanner

acestui personaj, în plan social, psihologic şi existenţial, reconstituirea disoluţiei unui caracter ca proces de alienare, având ca punct terminus sinuciderea, evitată doar prin împuşcarea hangiului de către oamenii lui Lică. Ghiţă este prin excelenţă eroul preferat de prozatorii realişti ai secolului al XIX-lea. Având o condiţie social–economică inferioară, el doreşte să parvină prin îmbogăţire. Singura soluţie fiind arendarea hanului de la Moara cu noroc, cu o proastă reputaţie, el se crede suficient de puternic şi destoinic pentru această aventură. Solicitările la care va fi supus, datorită întâlnirii nefaste cu Lică Sămădăul, sunt însă mai presus de puterile sale. Rând pe rând, Lică îi răpeşte conştiinţa de om cinstit, făcându-l complice la jaf şi crimă, îi aţâţă lăcomia cu sume tot mai mari de bani „necuraţi", fiindcă i-a ghicit „păcatul", îl umileşte şi îi corupe soţia, pentru a-l lecui de orice „slăbiciune" şi a-i desăvârşi izolarea. Cârciumarul se zbate să reziste acestui proces de disoluţie şi anihilare a personalităţii, reconstituit cu minuţiozitate de scriitor, prin alternanţa acţiunilor şi confruntărilor exterioare cu relevarea trăirilor interioare. Tema balzaciană a forţei distructive a pasiunii, aici a patimii pentru bani, este tratată în cazul acestui personaj cu mult dinamism. Eroul apare sfâşiat între tendinţe contrarii: jubilaţie la vederea banilor şi teamă de Sămădău, cufundare în „păcat", însoţită de însingurare, sau porniri profund omeneşti, ca dragostea, prietenia, demnitatea, onestitatea, care îl mână spre ceilalţi. Ghiţă pierde pe rând valorile umane ce-i alcătuiseră fericirea, adevăratul noroc disprețuit, şi pe măsură ce se zăvoreşte tot mai des să-şi numere banii în taină îşi închide sufletul faţă de ceilalţi, ţinându-i la distanţă printr-o purtare brutală. În planul vieţii sale sufleteşti se constată o manifestare în contratimp a proceselor raţionale şi volitive. „Poate că ştiu, dar nu pot", îi spune el Anei, care-i cere căutarea unei soluţii de ieşire din impas. Aceasta era părăsirea Morii cu noroc şi întoarcerea în spaţiul securizant al colectivităţii abandonate, dar de fiecare dată când o conştientizează intervine fie o paralizie a voinţei, prin lăcomie, teamă sau vanitate, fie apar impedimente îndeosebi din partea Anei. În relaţiile dintre soţi are loc o dereglare asemănătoare, elanurile de apropiere ale unuia realizându-se în contratimp cu ale celuilalt şi făcând imposibilă o înţelegere. În faţa morţii, cei doi îşi explică printr-o fatalitate nenorocirea care i-a lovit: „Ghiţă! de ce nu mi-ai spus-o tu mie asta la vreme!? zise ea înăbuşită de plâns, şi-l cuprinse cu amândouă braţele... Pentru că Dumnezeu nu mi-a dat gândul bun la vremea potrivită, zise el...". Ultima soluţie, una negativă, este căutarea unităţii pierdute în moarte. Acelaşi ritm al manifestărilor de apropiere realizează Ghiţă şi faţă de Pintea jandarmul, pentru care simţise la început prietenie şi încredere, ca apoi, mai ales din lăcomie, să devină duplicitar şi între cei doi să intervină suspiciunea şi distanţa. În raport cu Ghiţă, Ana este un personaj complementar. Dependentă de soţ, cu o libertate de hotărâre şi acţiune limitată, ea este tot atât de vulnerabilă în faţa primejdiilor de la Moara cu noroc. Personajul este construit pe o coordonată unică, singura ei legătură puternică cu ceilalţi fiind cea erotică. La început, aceasta se realizează într-o plăcută ambianţă familială. În noul mediu, va evolua către o „slăbiciune", o pasiune contrariată, care face ca Ana să devină o străină în căminul conjugal. Opţiunea ei, favorizată de împrejurări, se produce fără prea mult dramatism. Dezamăgită de soţ, pe care-l judecă cel puţin în parte greşit, în ultimul moment e gata să abandoneze totul şi să plece cu Lică. Natură mai instinctuală, ignorându-şi aproape decăderea şi nerecunoscându-şi „vina", Ana opune voinţei de moarte a lui Ghiţă, de purificare prin moarte, o puternică voinţă de a trăi. Nu este exclusă, în această viziune asupra personajului, influenţa schopenhaueriană. În cele din urmă, Ana este ucisă de soţul ei, care nu mai poate suporta viaţa după ce pierduse toate valorile ce-i dădeau sens, dar nici nu o poate lăsa pe ea în urma lui, pângărită de atingerea Sămădăului, pe care îl credea scăpat. Eroul lui **S.**, deşi lipsit de măreţie şi vinovat, trezeşte compasiunea prin spectacolul luptei şi al suferinţei sale. Ideea unui destin nefast este reluată în scena finală, când bătrâna, singura care, alături de copii, şi-a păstrat inocenţa prin legătura neîntreruptă cu sacrul şi colectivitatea, contemplă ruinele hanului ars deasupra celor două cadavre, exclamând: „Simţeam eu că nu are să iasă bine; dar aşa le-a fost data!...". Sfârşitul nuvelei sugerează însă şi pedeapsa divină prin potop – „Acu m-a ajuns mânia lui Dumnezeu", exclamă Lică –, sub forma focului care mistuie hanul şi a apei ce poartă cadavrul Sămădăului. Scriitor

Scanned with OKEN Scanner

de mare rigoare morală, ce se considera în primul rând un pedagog, **S.** nu era un fatalist. Cu deplină acoperire artistică, el propune, prin negație, un ideal, un îndemn la luciditate și cumpătare, la solidaritate umană în fața răului din societate și din suflete. *Moara cu noroc* a cunoscut un deosebit prestigiu, mai ales în posteritate, apărând în zeci de ediții, fiind tradusă în limbi străine și ecranizată. A beneficiat de interpretări critice din cele mai diverse perspective, recunoscându-i-se aproape unanim calitatea de capodoperă și influența asupra evoluției ulterioare a prozei românești.

EDIȚII: *Novele din popor*, București, 1881; *Novele*, II, București, 1896; *Nuvele*, II, București, 1907 (ed. II-VIII, 1921–1943); *Opere alese*, I, *Nuvele*, București, 1949; *Opere*, I, București, 1952; *Moara cu noroc*, București, 1958; *Nuvele*, II, Ed. îngrijită, cu un glosar și note de I. Pervain, R. Todoran și Maria Protase. Prefață de Ion Breazu, București, 1958; *Nuvele*, I, *Moara cu noroc*. Prefață de P. Marcea, București, 1960 (ed. a II-a, 1965); *Opere*, II, sub îngrijirea unui colectiv. Prefață de D. Vatamaniuc, București, 1967; *Moara cu noroc*. Tabel cronologic, prefață, note și bibliografie de D. Vatamaniuc, București, 1973; *Moara cu noroc*. Ed. ilustrată de Traian Brădean. Prefață de Mircea Zaciu, Timișoara, 1974; *Nuvele*. Ed. îngrijită de Teofil Teaha. Repere istorico–literare alcătuite de D. Vatamaniuc, București, 1975; *Moara cu noroc*. Prefață de P. Marcea, București, , 1981 (ed. a II-a, 1987); *Nuvele*. Ed. și cuvânt înainte de C. Cubleșan, Cluj–Napoca, 1981; *Nuvele*. Postfață și bibliografie de Mircea Braga, București, 1982 (ed. a II-a, 1987); *Nuvele*, I, Cuvânt înainte și ed. de Constantin Mohanu, București, 1985; *Moara cu noroc*. Ed. îngrijită de Teofil Teaha, București, 1992; *Nuvele*. Studiu introductiv, tabel cronologic și comentariu literar de Elisabeta Lăsconi, București, 1996.

REFERINȚE CRITICE: M. Dragomirescu, în „Mișcarea literară", nr. 42-43, 1925; G. Marinescu, *Nuvela în literatura română*, 1928; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); Ș. Cioculescu, *Curs de istoria literaturii române moderne. Literatura militantă*, Partea a II-a, 1947; Pompiliu Marcea, *Ioan Slavici*, 1965 (ed. a II-a, 1968, ed. a III-a, 1978); Ov. Papadima, *Istoria literaturii române*, III, 1968; D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici. Opera literară*, 1970; Ion Breazu, *Studii de literatură română și comparată*, I, 1970; E. Todoran, *Secțiuni literare*, 1973; G. Munteanu, *Sub semnul lui Aristarc*, 1975; G. Munteanu, *Ioan Slavici. Evaluări critice*, 1977; Magdalena Popescu, *Slavici*, 1977; *Ioan Slavici, interpretat de...*, 1977; Mircea Zaciu, *Viaticum*, 1983 (ed. a II-a, 1998); I. Dodu Bălan, *Ioan Slavici sau Roata de la Carul Mare*, 1985; V. Popovici, *Eu, personajul*, 1988; *Ioan Slavici comentat de Constantin Cubleșan*, 1994; V. Popovici, *Lumea personajului. O sistematică a personajului literar*, 1997.

S. I.

MOARA LUI CĂLIFAR — Povestire de Gala Galaction, publicată în volumul *Bisericuța din Răzoare*, Iași, Viața românească, 1914. Apărută în „Literatură și artă română", nr. 3 din 25 martie 1902 și semnată Grigore Pișculescu, retipărită în „Viața socială" nr. 7-8 (august–septembrie) 1910 sub numele Gala Galaction, cea dintâi scriere reprezentativă a longevivului și prolificului prozator va fi inclusă apoi în volumul din 1914, alături de alte nuvele/ povestiri, elaborate după 1910, precum *Gloria Constantini*, *Copca Rădvanului*, *De la noi la Cladova*. Un an mai târziu, volumul obținea premiul „Eliade Rădulescu" al Academiei Române, raportor fiind Delavrancea. Despre geneza acestei scrieri exemplare autorul ei ne informează: „M-am născut în județul cu nume de pădure... Acolo unde pârâul Tecuci se varsă în râul Vedea, cedrii și frasinii cresc înalți, de nu le mai vezi coamele... Pădurea aceasta–uriașă, acum o sută de ani, a lăsat, peste leagănul meu, horbota ei de umbre și de soare. Departe, pe albia Vezii, acolo unde pădurea se rărea și podul județean călărea – vremelnic și cu primejdii – năvala de primăvară a apelor Vezii, acolo am văzut și am admirat copilărește moara lui Călifar. Pădurea în care se rătăcește Stoicea este pădurea primelor amintiri. Moara, unde vrăjitorul Călifar îi așteaptă pe cutezători, este moara lui Dimitrie Zottu, cu pseudonimul pe care i l-am dat mai târziu, Calfaiani, din *La răspântie de veacuri*. Iar toată povestea din nuvelă este o poveste balcanică, povestită de tata în creștetul celor 5 sau 6 ani ai primului său născut. Cred că *Moara lui Călifar* ca și altele din nuvelele mele (auzite în miezul lor din gura tatei) trebuie să existe pe undeva, în folclorul vecinilor noștri de la miazăzi" (Gala Galaction, *Moara lui Călifar*, în *Gala Galaction interpretat de...* p. 55). De la miezul narativ transmis de părintele său, excelent povestitor, de la datele reale înregistrate la vârsta la care dimensiunile universului înconjurător par, în general, copleșitoare, până la transfigurarea lor literară este, însă, un pas uriaș.

Caracterizată drept „amestec de realitate și fabulos, cu tranziții de la real la legendă și basm" (C. Ciopraga), *Moara lui Călifar* se impune cititorului tocmai prin această savantă dozare a elementelor, menită să mențină, prin

Scanned with OKEN Scanner

diferența de registru a fiecărui nivel narativ, dar și prin interferența lor insolită, ambiguitatea seducătoare și derutantă a textului. Însăși încadrarea scrierii vreunei specii – povestire? nuvelă? – este discutabilă. Schema epică se apropie până la un punct de aceea frecventă în basm: un virtual Făt-Frumos, orfan și al nimănui, pornește în lume în căutarea norocului. Întâlnind un moșneag despre care se crede că este vândut necuratului, îi cere să-l „procopsească" și acesta îi face, într-un anumit fel, pe plac. Prin intermediul apei vrăjite, flăcăul, asemeni sărmanului Dionis, este strămutat în alt timp și îi este dat să trăiască o viață cu multiple împliniri, pentru că „norocul îi fuse mai prieten decât ar fi îndrăznit să viseze". Readus cu brutalitate de morarul vrăjitor în planul temporal inițial, tânărul se aruncă în iaz, nu înainte de a-l ucide pe cel care, batjocoritor, îi retrăsese pe neașteptate bunurile – fie ele chiar iluzorii – pe care i le oferise. Pentru a analiza povestirea, sugerăm segmentarea ei: o primă parte, cuprinzând expoziția și intriga, și o a doua, desfășurarea acțiunii, cu punctul ei culminant, și deznodământul. Secționarea este productivă, pentru că, se va vedea, conflictul povestirii nu se va construi prin înfruntarea dintre personaje, care nu sunt, cu consecvență, principii ale binelui și răului, ci, mai ales, prin tensiunea interioară a textului, generată de meșteșugita alternare a planurilor real și oniric. Formula introductivă – „În preajma unei păduri străvechi se privea în iaz moara lui Călifar. Se privea de când se ținea minte în bătrânii satului din cealaltă margine a pădurii și Călifar era «moș Călifar din vremi uitate»" – ar putea însemna „a fost odată, ca niciodată", mai ales că epitetele „străvechi" și „vremi uitate" permit o astfel de determinare vagă, neguroasă, a unui timp nu numai împietrit, dar și cu afinități mitice. Descrierea împrejurimilor morii, Căpriștea, introduce un acord neliniștitor, nu atât prin notația „pământ pietros, scorboros și plin de mărăcini", cât prin adaosul că aici „numai necuratul trăgea brazdă cu coarnele", afirmație echivalentă pentru naratorul popular cu adjectivele locului *pustiu*, *neumblat*, dar și *blestemat* (vezi și eufemisticul „Ducă-se pe pustii"). Tot ce urmează pentru caracterizarea singuraticului morar, a iazului și a morii sale este tutelat de verbul *a spune* și *a se spune*, urmând o succesiune gradată de afirmații stranii, care ne mută în lumea fantasticului. Cele spuse, nu oriunde, ci la clacă, la șezători – topos predilect al nașterii povestirii – , nu oricând, ci „în nopțile de vreme rea", timp favorabil umbrei și tensiunilor fantasmelor, în acord cu spațiul-cadru, atribuie prin cumul însușiri supranaturale morarului și morii, culminând cu observația că, uneori, „de sub flăcău se scurgea un spumegai de sânge". Odată atins acest prag maxim, enumerarea se oprește brusc, printr-un echivoc metonimic: „Și câte nu se mai spuneau". Efectul rostirii va servi ca punct de plecare pentru epicul virtual/ împlinit: „Câți îndrăzneți din sat și de pe aiurea, furați de minți, prostiți de naiba și sorbiți de iazul fermecat, nu erau de pomenire șezătorilor din Alăuteşti. Și frica nevoiașilor se înghesuia pe lângă vatra pâlpâitoare, iar curajul voinicilor stătea drept, cu mâna în pieptar, gânditor, nouros și pare-că gata de o încercare. Printre cei voinici era și Stoicea". Copilul de pripas (*biet* Stoicea, *sărmanul* Stoicea, îl deplânge participativ naratorul) e acum un flăcău în toată firea. „Dar cine te vrea ginere, când ai crescut din mila satului și când păzești vitele celor de măritat?", – e o întrebare a eroului, dar și indirect-liberă a povestitorului, îngemănat ca viziune cu „gura satului" lui Slavici. Știindu-se *singur*, *sărac* și *neiubit* – (și cele trei neîmpliniri nu sunt întâmplătoare), dar și cutezător, hotărăște să pornească spre Călifar, pentru a se căpătui / a fi căpătuit. În spiritul basmului popular, portretul lui Stoicea este făcut în tușe repezi, generalizatoare: „stejar în port, oțel în braț, isteț cât vreai"; concomitent, deslușim din autocaracterizarea flăcăului și valențe de adâncire, apte să-l facă personaj de nuvelă. El va pune față în față „adevărurile" de largă audiență ale șezătorilor de la Alăuteşti despre pactul acestuia cu necuratul și despre soarta celor înnebuniți de vrăjitor – tot atâtea motive de miraculos mitic superstițios, magic și malefic – cu firea sa curajoasă, dar și cu sâmburele rațional, adâncit în realitatea imediată, cotidiană. „Slab de înger nu mă știu – își va spune el – stafii și pricolici n-am văzut niciodată, de atâta vreme de când pasc eu cireada satului/ ... / Ce *vorbă* (s. ns.): să te zmintești, când ai vedea înainte-ți prăpăd de comori și de odoare! numai să le simt în mână, că știu eu cum să mă port și cu Călifar, și cu stăpânu-său". Se schițează, astfel, forma incipientă a conflictului povestirii. Prima parte

Scanned with OKEN Scanner

oferă ipotezele fantasticului, a doua urmează să infirme sau să confirme, prin destinul lui Stoicea, verosimilitatea tradiției narative orale. Neavând ce pierde, tânărul pornește la drum, străbate ore în șir o pădure fără poteci, descrisă în registru realist, cu inflexii lirice, se orientează, după cum s-a spus – tot spre miază-noapte, punct cardinal al umbrei, răului și nenorocirii, pentru că, după cum *auzise*, „mergând astfel, într-o jumătate de zi ajunge la moară"; obosit, se culcă la umbra unui stejar din luminiș cu gândul că, bătându-i la o vreme soarele în ochi, se va deștepta și va continua drumul spre Călifar. Acum are loc o primă translație narativă, motivul *visului în vis*. Stoicea visează că se trezește, după cum și-a propus, își continuă drumul, îi „năzărește" printre copaci iazul, apoi „moara i se făcu înainte", stă de vorbă gospodărește cu morarul, se spală, îndemnat de acesta, cu apa din iaz; acest prim vis este îndepărtat de un al doilea, pe alt palier; visează că s-a deșteptat, abia acum, nu de soare, ci de ploaie, sub același stejar, renunță la drumul spre moară și decide să se întoarcă la Alăuteşti; rătăcește prin furtună, o salvează pe fiica boierului Rovin și „se procopsește". Deșteptat din al doilea vis de Călifar, îl ucide în visul dintâi și apoi se aruncă el însuși în iaz. Dacă povestirea s-ar încheia cu trezirea din ambele vise premonitorii, cu renunțarea în fapt și cu întoarcerea în Alăuteşti, autorul ar rata opacitatea și ambiguitatea textului, care asigură farmecul *Morii lui Călifar*. Scriitorul nu narează chiar un vis în vis, „dar mizează pe această confuzie și o cultivă cu bună știință" (E. Simion). Cu un final explicit, toată strategia – savantă – a narațiunii ar fi disproporționată față de încheierea dezamăgitoare. Motivul *vieții–vis* poate fi urmărit, cu egală îndreptățire, în toată secvența epică declanșată de apa „plină de șoapte și de murmur" cu care se spală Stoicea. Ceea ce urmează, cu structură deosebită, poate avea și propria independență, fiind o povestire vitejească, de ev mediu românesc. Trezirea voinicului, la ceas târziu, renunțarea la aventura spre care pornise, rătăcirea sa prin pădurea văzută acum cu ochiul fantasticului prin intensitatea auditivă și vizuală a datelor realului, aglomerarea halucinantă a jivinelor măturate de vijelie, furtuna dimensionată înspăimântător, salvarea jupâniței Tecla și toate cele consecutive dobândesc un ritm precipitat, sustrăgându-se lentorii narative de până acum, spre a concentra o viață întreagă într-un timp condensat, dar și pentru a trece repede, „ca visul". Succesiunea și densitatea formelor verbale, folosirea timpului prezent, propozițiile scurte și preferința pentru raportul sintactic de coordonare, repetițiile – totul concură la realizarea nu a unui basorelief, ci a unei viziuni de suprafață, a unui panou, la egală distanță de privirea naratorului. Ascensiunea – plenară – a lui Stoicea devine compensatorie, fiind corespondentul cu semnul schimbat al destinului său inițial, neprielnic întru totul. El este „boierit de vodă, cinstit de o lume întreagă, iubit de nevastă, norocos în copii, norocos în roadele pământului, norocos în toate celea ca în poveste". În plan oniric, prin definiție fantastic, toate dorințele inconștiente dobândesc împlinire. Năvălirea tătarilor, încercarea de a le stăvili pătrunderea în casa–cetate, ușa „slugărească" rezistentă la atac, cea „boierească" izbită de topoarele invadatorilor (avataruri ale dublei existențe a lui Stoicea), iată un alt moment al glisării planurilor narative, trecerea din unul în altul. Trezit de râsul batjocoritor al lui Călifar, tânărul înțelege că a fost victima unei mistificări. „În câteva clipite, cât își aruncase în obraz un pumn din apa fermecată, diavolul îl purtase în șea pe întinsul unui veac de om; îl însurase, îl îmbogățise, îl boierise... și suflase în visul lui ca într-o beșică, nimicindu-l". Finalul, omorârea lui Călifar și sinuciderea lui Stoicea – derogare de la normele basmului și ale tipologiei binelui învingător – nu este, credem, unul neapărat moralizator, sancționând eroul pentru dorința de a dobândi, prin orice mijloace, avuții pe pământ, mai concrete și mai grabnice decât cele din cer. Ne alăturăm opiniei lui Tudor Cristea, care subliniază ruptura dintre frumusețea visului și realitate. „Nu pentru că i-a creat o iluzie, ci pentru că i-a spulberat-o îl ucide Stoicea pe vrăjitor". Eroul depășește astfel limitele basmului, coborând în planul realului tocmai prin capacitatea – ce-i va fi fatală – de a crede în forța unui vis recuperator. De fapt, starea de așteptare a cititorului este mereu hrănită de prelungita și tulburătoarea pendulare între real și fantastic. Meandrele fluxului narativ se apropie când de primul mal – a se vedea în acest sens cele două dialoguri dintre Călifar și Stoicea, suspiciunile repetate ale flăcăului, în

Scanned with OKEN Scanner

contact cu locul ce *pare*, contrar celor auzite, unul obişnuit, sau bătrânul, doar metaforic având o înfăţişare stranie –, când de al doilea. În momentul în care morarul rosteşte acel definitiv „Ce zici? Te-am procopsit?", punct culminant al povestirii, fantasticul s-a înstăpânit pe întreg textul, nu doar prin oniric, nu doar prin pactul cu diavolul, ci în totalitate, obligându-ne la acceptarea verosimilului în interiorul propriei lui logici fantastice. Cititorul îşi asumă acum convenţia ficţiunii înseşi. Tot ce se spusese la Alăuteşti este pe deplin credibil, la acest nivel, şi naraţiunea îşi echilibrează simetric cele două capete de pod, după ce s-a arcuit, tensionat, asupra unui destin. Stoicea nu face altceva decât să confirme tradiţia rostirii. El devine unul – este adevărat că ultimul – dintre cei mulţi, nemurit prin istorisire, permiţându-i acesteia repetabilitatea, ceremonialul. Moartea lui fizică înseamnă însă nu un sfârşit, ci un prag spre un alt tărâm, de unde va reveni ca erou de pomenire". Că naratorul este precumpănitor unul popular, care imprimă în memoria colectivă fapte de mirare, vorbind din interiorul unei lumi sensibile la fantastic, dar şi unul care, cu profil de estet, se întrevede prin limbajul scriitorului cultivat, trădându-l, stilistic, uneori, ţine tot de fermecătoarea dualitate a *Morii lui Călifar*. Având afinităţi cu *La hanul lui Mânjoală*, fiind în acelaşi timp naraţiune de tipul fragmentelor din *Hanu-Ancuţei* (C. Ciopraga) sau al povestirilor lui Gogol din *Petrecerea serilor în cătunul de lângă Dikanca* (T. Cristea), povestirea este, în acelaşi timp, „una dintre cele mai puternice, ipostază românească a vechiului motiv al pactului cu diavolul" (Zoe Dumitrescu-Buşulenga). **G.** se dezvăluie aici ca poet al fantasticului de sursă folclorică. „El reînvie un fond arhaic de motive şi mituri folclorice, capabil să justifice imagini de fantastic interior" (Ion Apetroaie).

EDIŢII: *Bisericuţa din Răzoare*, Iaşi, 1914; *Opere*, vol. I, Schiţe şi nuvele. Ediţie îngrijită, prefaţă, tabel cronologic, note şi comentarii de Teodor Vârgolici, Bucureşti, 1994.

REFERINŢE CRITICE: E. Simion, în „România literară", nr. 16, 1969; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 şi 1918*, 1970; A. Marino, *Dicţionar de idei literare*, 1973; *Gala Galaction interpretat de...*, 1978; D. Micu, *Început de secol*, 1979; Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Itinerarii prin cultură*, 1982; I. Apetroaie, *Orfeu şi Aristarc*, 1982; Monica Pillat, *Ieşirea din contur*, 1985; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, 1991; I. Vlad, *Aventura formelor*, 1996; Ernest Bernea, *Spaţiu, timp şi cauzalitate la poporul român*, 1997.

S. T.

MOARTEA CEASULUI — Volum de poeme de Marin Sorescu, publicat în anul 1966, la Editura Tineretului din Bucureşti. Este al treilea volum al autorului, după debutul cu parodiile din *Singur printre poeţi* (1964) şi volumul *Poeme* (1965). Ulterior, în numeroasele traduceri şi în antologiile publicate din opera poetului, un număr important de poezii va fi reluat cu consecvenţă.

Cel de-al treilea volum de poezie al lui **M. S.** prezintă o situaţie de tranziţie din punctul de vedere al opţiunilor de poetică, precum şi la nivel de preferinţe şi obsesii tematice. *Moartea ceasului* apare în creaţia sorescianã într-un moment în care singularitatea formulei alese în primele două volume începe să fie asimilată de conştiinţa critică a timpului. Dacă urmele unei diferenţe majore nu apar încă, **M. S.** nefiind niciodată partizanul modificărilor substanţiale şi provocatoare (orice poet important, dincolo de pluralitatea feţelor sale poetice, păstrează o comunicare, un fir de legătură pe parcursul întregii sale opere), sensul unei evoluţii poate fi remarcat, cu scopul final, al unui cititor actual, de a îngroşa caracteristicile unei poezii pe cale de a se canoniza. Volumul lui **M. S.** apare după un debut furtunos, în care personalitatea poetică a autorului său reuşeşte, de la început, să se afirme şi să-şi dezvăluie originalitatea. *Singur printre poeţi* fusese în 1966 modul perfect de a intra în literatură: o definire prin raportare sau, mai exact, o subtilă şi ingenioasă anunţare a identităţii prin folosirea unor voci străine. Volumul de debut e însă în mod neîndoios irepetabil, însemnătatea sa fiind în principal în calitatea sa de act, în faptul de a creiona o atitudine. E o anunţare viguroasă a unui joc şi a unei îndrăzneli care rămân încă să fie susţinute şi împlinite. E rolul următorului volum al lui **M. S.**, cel apărut un an mai târziu; o carte ce îşi îndeplineşte şi execută cu măiestrie rolul. De la atitudine şi raportare, accentul se mută pe afirmare şi singularitate. Universul poetic al autorului apare acum pregnant în ochii fiecărui lector. Poetul se defineşte tehnic, formal şi tematic. Deja se poate vorbi de un mod sorescian de a face poezie, deoarece, fără a

Scanned with OKEN Scanner

căuta cuvinte mari sau exagerări păguboase, nu poate fi negată personalitatea accentuată a poeziei soresciene, vizibilă cu uşurinţă încă din acele pagini. E, în această conjunctură, cu atât mai clar rolul ingrat, dar totuşi substanţial, pe care îl joacă *Moartea ceasului*. Apărut la un interval scurt de timp, el nu poate în nici un caz, şi nici nu o va face, semnala o diferenţă de stil şi poetică. E vorba mai degrabă de o completare a debutului. Pe porţiuni substanţiale, versurile din *Moartea ceasului* lasă impresia unui supliment, a unei cărţi ce reuneşte poezii neintrate, dintr-un motiv sau altul, în volumul anterior, la care se adaugă un număr de poeme scrise recent. Această impresie critică se justifică şi după o analiză riguroasă a alcătuirii volumului. E un volum eterogen, neîmpovărat de un centru coordonator, dominator şi în consecinţă limitativ. Un număr important de poezii sunt tributare poeticii volumului anterior şi se constituie în variaţiuni pe aceeaşi tehnică (ce-şi dovedise cu prisosinţă succesul). *Poeme* e volumul jocului la suprafaţă, cartea lipsei de dramatism; creaţia e orientată spre un joc cu aşteptările cititorului, **M. S.** construind o poezie a înşelării, a alegerii perspectivei celei mai puţin probabile. Din acest punct de vedere, poezia autorului la debut e o poezie ce mizează în primul rând pe efect: o poezie a procedeului, a actului de a face poezie şi mai puţin a unei viziuni ideatice riguros conturate (cum era, în general, cazul poeziei româneşti anterioare). **M. S.** e aici un postmodern fără a o şti, jocul său fiind în principal unul livresc, problema poeziei sale, de a defini *altfel* poeticitatea. În *Moartea ceasului*, pe lângă poemele anunţate deja ca tributare acestui stil, îşi face loc pentru prima dată în poezia autorului un accent pus pe viziune, pe idee. Perspectiva se va accentua hotărâtor şi va deveni dominantă în volume mai târzii (în special în ciclul *La lilieci*). **M. S.** va încerca repetat să propună, la un nivel egal cu inovaţiile formale şi de arhitectură poetică de la debut, o filosofie proprie. *Moartea ceasului* e primul volum în care poate fi semnalată această modificare, deşi liniile vizionare definite aici vor fi mai apoi abandonate şi înlocuite, în acelaşi fel în care un sistem filosofic ia locul altuia fără a-i nega în nici un chip scopul şi necesitatea. Viziunea cosmologică sorescianâ a acestui volum nu mizează pe senzaţional, ci reface şi variază pe teme ale modernismului timpuriu, multe dintre ele prezente deja şi la poeţii interbelici. Mai precis, e vorba de un refuz al distanţei dureroase, al detaşării şi abstractizării vitalului. Contemplarea romantică era un act pozitiv, datorită credinţei nefisurate în autoritatea subiectului; distanţa juca rolul sintezei, ochiul învăluind în contururi precise, optimiste lucrurile. Modernismul percepe însă negativ distanţa: subiectul nu mai prezintă încredere şi, în consecinţă, pierderea contactului cu lumea e percepută drept o pierdere a esenţei şi a vitalului. **M. S.** propune o poezie recuperatorie (a umanului şi a naturii) printr-o dispariţie a distanţei (deziderat repetat la nivelul unei dispariţii a oglinzii – un alt simbol al romantismului care crede în reprezentarea adecvată – , a numelor, limbajul fiind incapabil să menţină viul, şi o moarte a ceasului, timpul nereuşind decât, ca mai târziu la Nichita Stănescu, să ofere identităţi false, introducând neadecvarea sinelui cu sine). Depăşirea distanţei şi dispariţia timpului se fac în *Moartea ceasului* printr-o eliminare a zonei intermediare, de trecere dintre haină şi trup, nume şi fiinţă sau oglindă şi adevăr. E acea zonă a ferestrei şi visului (a poeziei, în cele din urmă) definită prin echilibru, o zonă ce ţine încă timpul legat de lucruri, umbra de trup, natura de sânge: „Iată, lucrurile / Sunt tăiate în două, / De-o parte ele, / De-o parte numele lor. // E un loc vast între ele, / Loc de alergătură, / De viaţă." *Moartea ceasului* e, cu toate acestea, un volum ce nu îndrăzneşte să accentueze, să insiste (dovedind o neconştientizare a unei filosofii inerente sau o fisurare a credinţei în ea). Cartea e neunitară conceptual şi tematic, îmbinând viziunea prezentată mai sus cu poeme mimând reţeta primului volum (poeme unde „pe linia troleibuzelor/ circulau fiare de călcat"), poeme unde necesitatea în sine a unei viziuni coerente şi revelatorii e pusă sub semnul îndoielii. Eul dominat de timp, eul-timp uneori („eu, sufletul răposatului" ceas), nu se va impune nicicând în poezia sorescianâ, **M. S.** evoluând mai târziu înspre teme ale modernismului târziu, mai potrivite pentru construcţia poetică pe care o adoptă şi care nu se va modifica substanţial de-a lungul prolificei sale opere. Tragismul distanţei apare în *Moartea ceasului* fără a fi o viziune dominantă şi moare o dată cu acest volum; urmele ulterioare ale acestor focalizări semantice sunt puţine şi fără

Scanned with OKEN Scanner

capacitatea de a influența poetica versurilor pe care o temă trebuie să o posede pentru a intra sub vizorul critic. Analiza pe volume individuale a poeziei soresciene va releva preocupările și credințele succesive ale poetului, mai mult decât o reconfigurare a structurii poetice cu care debutează. În acest sens, *Moartea ceasului* conține *in nuce* o evoluție posibilă, dar în același timp o evoluție înăbușită, depășită ulterior datorită unei resituări a tematicii universului sorescian. Poezia procedeelor, a suprafețelor de construcție se va regăsi cel mai bine într-un univers al preferinței pentru nesituare, pentru jocul prelungit în spațiul viziunii și mai puțin în grija pentru pierderea treptată a lumii de către un subiect detronat. **M. S.** va fi, în cea mai mare parte a operei sale, un partizan al reîntronării.

EDIȚII: *Moartea ceasului*, București, 1966; *Poeme*, volum antologic, București, 1967; *Unghi*, volum antologic, București, 1970; *Poeme*, București, 1976; *Ceramică*, selecție, București, 1979; *Drumul*, antologie, București, 1984; *Poezii*, ediție definitivă, Craiova, 1990; *Poezii*, ediție de autor, București, 1996.

TRADUCERI: *Ikaruszosdi*, tr. Balogh Jozsef, București, 1968; *Kugeln und Reifen*, tr. Dieter Roth, București, 1968; *Jivot u točku*, tr. Adam Puslojič, Belgrad, 1969; *Punct widzenia*, tr. Irena Harasimowicz, Varșovia, 1970; *80 poezii – 80 poesie*, ed. bilingvă, tr. Marco Cugno, București, 1972; *Framkallning*, tr. Pierre Zekeli și Marianne Sandels, Stockholm, 1975; *Kerámia*, tr. Balogh Jozsef, București, 1976; *Poznavame se*, tr. Zdravco Kisov, Sofia, 1980; *Gedichten*, tr. Liesbeth Ziedses, Antwerp, 1981; *La Muerte del reloj*, tr. Manuel Serrano Pérez, București, 1983; *Selected Poems*, tr. Michael Hamburger, Newcastle upon Tyne, 1983; *66 poemes*, tr. Jean-Louis Courriol, Lyon, 1986.

REFERINȚE CRITICE: M. Mincu, *Poezie și generație*, 1975; D. Flămând, *Intimitatea textului*, 1977; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1978; M. Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani*, 1978; C. Regman, *Explorări în actualitatea imediată*, 1978; Victor Felea, *Aspecte ale poeziei de azi*, 1980; Mihaela Andreescu, *Marin Sorescu: Instantaneu critic*, 1983; I. Pop, *Lecturi fragmentare*, 1983; V. Streinu, *Poezie și poeți români*, 1983; C. Moraru, *Textul și realitatea*, 1984; E. Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, 1985; Ion Pop, *Jocul poeziei*, 1985; Gh. Grigurcu, *Existența poeziei*, 1986; D. Micu, *Limbaje moderne în poezia românească*, 1986; Simion Bărbulescu, *Profiluri literare contemporane*, 1987; N. Manolescu, *Despre poezie*, 1987; Maria Vodă-Căpușan, *Marin Sorescu sau tânjirea spre semn*, 1993; Maria Ana Tupan, *Marin Sorescu și deconstructivismul*, 1995; Fănuș Băileșteanu, *Marin Sorescu*, 1998.

H. P.

MOARTEA COTIDIANĂ — Roman de Dinu Pillat, apărut la Editura Vatra, București, 1946. A treia – și ultima publicată dintre scrierile beletristice în proză ale istoricului literar și criticului **D. P.** – apărea în succesiunea *Jurnalului unui adolescent*, tipărit în revista „Albatros", numerele 1–7, 10 martie–15 iunie 1941, și a romanului *Tinerețe ciudată*, Editura Modernă, București, 1943. Edițiile ulterioare celei inițiale (1946), apărute în 1979 și 1984, au fost stabilite după cele adnotate de autor, în vederea republicării. Scris la puțină vreme de la decesul lui Ion Pillat, tatăl scriitorului, romanul a fost reluat în timp, din 1964 până în vara lui 1975, curând după stingerea mamei, și finalizat în septembrie, „când autorul începuse să aibă tot mai obsedant presentimentul propriului sfârșit" (Monica Pillat).

Tripticul relevă o personalitate de creator neliniștit, bântuit de puternice seisme interioare, trăind cu intensitate o dramă existențială, care a fost aceea a generației sale, cu sentimentul covârșitor al apartenenței la un univers crepuscular, ancorat într-un relativ atotstăpânitor și dizolvant. În cele trei scrieri, cu acuitatea unei intuiții rare, autorul relevă cu precădere ceea ce este tulbure, echivoc, contradictoriu în psihologia adolescenței – o vârstă de criză, în care spiritul de insubordonare ia cele mai diverse forme de manifestare. Admirator fervent al lui Ionel Teodoreanu, **D. P.** i se opune totuși, vizibil, creând personaje dramatice, chinuite de morbul nemulțumirii. Spiritul polemic al scriitorului intră, în subteran, în conflict și cu acela clasic, echilibrat, armonios al tatălui său, pe care, după mărturisirile aceleiași Monica Pillat, paginile în proză ale fiului îl contrariaseră. *Moartea cotidiană* înseamnă „acea extincție de zi cu zi a elanului în cenușiu, a visului în banal, a idealului în convenție", cum o caracterizează Monica Pillat, sau, cu vorbele autorului, „o moarte de fiecare clipă, o anchilozare psihică desăvârșindu-se pe îndelete cu încetinitorul, o eșuare într-un tipar de automatisme cotidiene. De la motivul „locurilor unde nu se întâmplă nimic" sau al „târgurilor unde se moare", ori al „capitalei care ucide", frecvente în literatura primului pătrar al veacului, de la tipologia inadaptatului sau înfrântului din determinări exterioare, în primul rând, prezente la un

Scanned with OKEN Scanner

I. Al. Brătescu-Voinești, M. Sadoveanu ori Cezar Petrescu, **D. P.** realizează saltul spre tragic, prin absolutizarea sentimentului de dezgust, de silă. „Destul de apropiat ca temă (nu ca subiect) de *La nausée* sau *L'étranger* al lui Sartre și Camus, romanul acesta abordează, poate pentru prima dată în literatura noastră, un caz de «înstrăinare», de dezafecție și «greață» existențială" (Al. Paleologu). Asemeni lui A. Gide (pe care-l analizează cu pertinență în *Mozaic istorico-literar*, Editura pentru literatură, 1969), și **D. P.** încearcă să nu închidă lucrurile în schema unui subiect. Epicul este redus la minimum, dobândind în schimb amploare prin atenția acordată detaliului *semnificativ*, acumulat cu patimă spre a pune în lumină *lipsa de semnificație*, automatismul aplatizant ce guvernează existența tuturor personajelor. Titlurile părților romanului sunt semnificative nu doar pentru ordonarea cronologică a narațiunii, ci, mai ales, pentru punerea în evidență a monotoniei, a imposibilității acestei lumi de a se salva de pe un făgaș bătătorit de stereotipie. Partea I: *O zi*, partea a II-a, *O noapte* și *Epilog*, *O altă zi* își focalizează atenția asupra stărilor de criză – fără ieșire – determinate de relațiile de incomprehensiune din interiorul celulei familiale și, prin extindere, din întreg universul ambiant avut sub observație de scriitor. Analist profund, sobru și inclement, lucid și perfect obiectiv, romancierul își structurează textul polifonic, avându-i succesiv în vedere pe profesorul Justin, în prag de pensie și funcționând la liceul din oraș; pe Ana, soția lui, a cărei existență se confundă total cu anostele și invariabilele probleme casnice; pe Sandu, fiul lor, student fantomatic la Politehnică, și pe Hypolit, fratele profesorului, cu picioarele amputate în urma unui accident de automobil, ducându-și zilele imobilizat în sufragerie. Este, în fapt, o alăturare monstruoasă de singurătăți, lipsite de orice posibilitate de comunicare între ele, de unde și prezența firavă a dialogului sau platitudinea și automatismul care îl guvernează. Spațiul este unul închis între pereții odăilor, între zidurile împrejmuitoare ale curții, între limitele apăsătoare ale orașului, și orice încercare de evadare se dovedește derizorie, schimbând o claustrare cu o alta și readucând personajele în vidul inițial al căminului. Drumurile zilnice ale lui Justin spre liceu, cu popasul în cancelarie sau în clasă, instalarea lui – devenită tabiet inofensiv – între 5 și 7 la aceeași masă, a aceleiași cafenele, cu aceeași apatie de totdeauna, vizita Anei la vecina care o invită autoritar și periodic la cafea și bârfă, evadarea lui Sandu la cinematograf, într-o crâșmă zgomotoasă ori la manichiurista nereticentă – sunt traiectorii care nu duc nicăieri. False deplasări spre ceva, ele sunt simple substituiri ale golului de acasă cu golul de aiurea. Granițele făpturii proprii închid aceeași însingurare și izolare. Privirea, prin care ar trebui să se pună stăpânire pe univers, pe altă conștiință sau pe propria lume interioară, se izbește, invariabil, de opreliști deformante sau obstructive. Fiecare *privește* mecanic parcă, pe fereastră, dar dincolo de geamurile opace de murdărie se întrevede neschimbată o aceeași curte sordidă, limitată de ziduri cenușii sau de ferestrele cu storurile trase ale altora, ori se zăresc siluete abia conturându-se în lumina leșioasă a dimineții, în același fund de cartier, după cum strada, neglijent și absent înregistrată de Justin, desenează aceleași contururi estompate în amurgul muced. Lumina stinsă în odaia fiecăruia, lumina stinsă la cinematograf, lumina stinsă în camera iubitei – mereu privirea care nu ajunge la nimic. Când se privesc între ei, obișnuința le anulează spiritul de observație, pentru că toate par a fi așa dintotdeauna. Autocontemplarea – în oglindă –, devenită laitmotiv, nu este o cale de acces spre sine, prilej de introspecție, de autoanaliză, fie și dezabuzată, ci un moment de reflectare a aceleiași figuri, marcate invariabil de oboseală, neputință, capitulare definitivă, lehamite. Formele de evadare sunt puține și eșuate, cu excepția morții neașteptate a lui Justin, care, prin iremediabilul ei, interzice și ea orice modificare postumă. Întoarcerea în trecut, la Justin, Ana sau Hypolit, nu trezește nimic în ei, într-atât s-au înstrăinat de ei înșiși, de cei care au fost cândva și în care nu se recunosc, de care se desolidarizează, pentru că „toți au dispărut", nimiciți și autonimiciți. Fragmentele de amintiri sunt aduse la suprafață asemeni rămășițelor unor corăbii scufundate, cândva întregi și pornite, parcă, spre *ceva*. Justin fusese un absolvent de facultate promițător, cu perspectiva unei burse de studii în Franța, cu bucuria lecturilor, identificându-se la un moment dat cu Julien Sorel (!), pe care și-l

Scanned with OKEN Scanner

apropie până la nuanţă prin elaborarea lucrării de doctorat cu titlul „Tipul ambiţiosului în romanul francez"; Ana avusese cândva 16 ani, se pregătise cu înfrigurare pentru primul bal, visase la marea şi romantica iubire şi se căsătorise, fără entuziasm, dar şi fără resentimente, cu tânărul profesor; Hypolit trăise o tinereţe furtunoasă şi mondenă, frecventând lumea bună şi cheltuind nesăbuit, flatat de admiraţia femeilor şi sigur pe sine. Rostogoliţi şi zdrobiţi de viaţă, cei trei îşi acceptă placid ratarea, fără mânie, fără revoltă, anulând tot ce nu ţine de prezentul penibil, murdar, strident şi năduşit, îmbâcsit de mirosuri stătute, cantonat în stereotipie. Nici o dorinţă la Justin sau la Ana, apetituri triviale la Hypolit, însemnând mai mult mijloace de „ucidere a timpului" decât un suflu de vitalitate. O figură aparte printre aceste existenţe lamentabile pare a face Sandu. Sentimentul de sufocare, de claustrofobie este mai acut decât la ceilalţi. „Curtea ca un penitenciar", ziua de sfârşit de februarie, când nu e „nici ninsoare, nici ploaie, nici ceaţă măcar, un cenuşiu opac, de interior de cavou" – totul îl apasă. Beţia, erotismul, filmele de aventuri sau romanele poliţiste îl îndepărtează, scurtă vreme, de contingent. Îi judecă cu asprime pe cei din jur, le observă cu iritare platitudinea şi ratarea, îşi promite să se salveze „de mâine", începând o nouă viaţă. Moartea tatălui său îl zdruncină, dar paginile finale ale romanului sugerează nu redempţiunea tânărului, ci încadrarea lui în tiparul rămas gol, acela al lui Justin, căruia, straniu, Sandu îi preia gusturile, obiectele personale, destinul. În urma celui decedat, se va încadra el însuşi „morţii cotidiene". Excelent conturate sunt personajele de fundal, aparent de contrast, printr-o dinamică a vorbelor, gesturilor, preocupărilor, dar, privite mai atent, ele dezvăluie un acelaşi simulacru de viaţă, întunecată de mahalagism, de adulter sau mărunte ambiţii, angrenând totul în aceeaşi rutină ucigătoare. Mascarada umană este marcată de timpul coroziv şi dizolvant, iar agitaţia sterilă şi ridicolă nuanţează grotesc o lume hidoasă. Structurat polifonic şi linear, având sfârşitul deschis, în măsura în care ultimul cuvânt, „Amin", rostit de Hypolit la înmormântarea lui Justin, nu este înţeles şi ca o lespede ce închide totul, definitiv, romanul învederează calităţi certe de construcţie lapidară, concentrată, sobră. Numeroasele repetiţii ale unor imagini, gesturi şi fraze, adevărate refrene ale autorului sau eroilor, sunt modalităţi bine exploatate în direcţia realizării impresiei de monotonie şi automatism, de bătăi ale unui ceasornic numărând acumularea vidului interior. Decăderea umană în rândul obiectelor, reificarea, consecvenţa unei atitudini lipsite de speranţă şi de orizont sunt atribute definitorii ale unui univers uman în extincţie. „Interpretând în chip original lecţiile de tehnică narativă din romanele lui Dostoievski şi Gide" (Monica Pillat), autorul îşi conturează o personalitate distinctă în literatura noastră.

EDIŢII: *Moartea cotidiană*, Bucureşti, 1946; *Mozaic istorico-literar*, sec. XX, Bucureşti, 1969; *Moartea cotidiană*, Prefaţă de Ana-Maria Boariu, Cluj-Napoca, 1979; *Tinereţe ciudată. Moartea cotidiană. Jurnalul unui adolescent*, Prefaţă de Monica Pillat, Bucureşti, 1984.

REFERINŢE CRITICE: Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc, 1940-1950*, 1968; Al. Paleologu, *Dostoievski în conştiinţa literară românească*, 1976; Irina Petraş, în „Steaua", nr. 8, 1979; P. Poantă, *Scriitori contemporani*, 1994.

S. T.

MOARTEA CITEŞTE ZIARUL — Volum de poezii de Mircea Dinescu. A apărut mai întâi la Editura Rodopi din Amsterdam, în 1989, cu o prefaţă de Sorin Alexandrescu, după ce publicarea poemelor în ţară fusese interzisă în 1988. Retipărit în 1990 la Editura Cartea Românească din Bucureşti. Această a doua ediţie păstrează prefaţa semnată de Sorin Alexandrescu *(Poezia refuzului)* şi tipăreşte, pentru prima oară, în *Addenda*, alte trei texte: *Pâinea şi circul*, discurs rostit la un colocviu literar la Academia de Arte din Berlinul occidental, în septembrie 1988; *Interviul acordat ziarului „Libération"* din Paris la 17 martie 1989; pamfletul *Mamutul şi literatura*, apărut în *Frankfurter Allgemeine Zeitung* la 11 noiembrie 1989; sunt luări de poziţie foarte curajoase pentru momentul istoric respectiv, de critică acerbă a dictaturii comuniste a lui N. Ceauşescu, ce urma să se prăbuşească în decembrie 1989. Majoritatea poeziilor au apărut în presa germană, în cursul anului 1989. Volumul a fost tradus în germană, franceză, olandeză.

După ce, în *Proprietarul de poduri* (1976), o propoziţie precum „Să-ţi tragi realitatea pe piept ca o cămaşă" rezuma un program de

Scanned with OKEN Scanner

creaţie ce contrazicea oarecum discursul imnic-adolescentin şi calofil al primelor sale cărţi, **M. D.** s-a angajat tot mai mult în realizarea a ceea a numit „un nou pact cu realitatea". Apăruseră, încă în volumul din 1976, „ghilotina romantică", raiul „dezumflat", constatarea că „azi scriem poezia pe mari bucăţi de pâine", că „arta-i maşinăria de curăţat cartofi" şi că „din teroare, pianul spală rufe" - trimiteri, mai mult sau mai puţin directe, la devalorizarea actului creator sub regimul comunist şi la interdicţiile şi presiunile la care era supusă literatura –, iar înălţarea vieţii „ca pe-un stindard de frondă" era, de pe atunci, o promisiune şi un apel la revitalizarea poeziei prin reconectare la realitatea imediată. „Reportajul" ironic, parabola, înscenarea parodic–burlescă, în tipare de „bâlci" balcanic, se asociau acum cutezanţelor imagistice şi inventivităţii expresiei din versurile mai vechi, conferind discursului accente polemice tot mai marcate. *Moartea citeşte ziarul* este, din acest punct de vedere, cartea cea mai radicală, sub raportul atitudinii civice, a poetului. Ieşind, cum observă S. Alexandrescu în prefaţa sa, din „rezervaţia esteticului" şi după ce a traversat teritoriul „etic", **M. D.** intră pregătit în sfera *acţiunii* şi a *politicului*. „Exprimarea brutală şi directă" despre care vorbeşte prefaţatorul nu „prozaizează", de fapt, poezia, care-şi conservă gustul pentru metafora spectaculară, pentru pitorescul lingvistic, pentru gesticulaţia „carnavalescă". Conştiinţa degradării până la absurd a spectacolului existenţial, a istoriei în care joci roluri şi eşti jucat, provoacă acum grave deplasări de linii, dau un aer grotesc înscenării, sugerează, pentru „actori", un cabotinism generalizat. Acesta poate fi surprins deopotrivă în cele fireşti şi în cele de peste fire, coborâte într-o convenţie scenică demitizantă: „Încep din nou spectacolele: teiul/ îşi joacă vag mireasma cabotină/ deus în machină şi-a pus uleiul/ totul e uns şi totul e rutină.// Marea şi-a luat tainul -/ înecaţii/ precum cosaşii stau proptiţi în raze,/ pe mal prelaţii pritocină vinul/ în abator mugeşte boul Apis" *(De rerum natura)*. Mecanismele universale par profund dereglate, ierarhiile se amestecă, asistăm la o eschatologie grotescă: „Biserici învelite-n ziare ca sticlele cu vin/ sunt coborâte-n pivniţe degrabă", „Parcă muşcat de-un îndemn/ lucrul îşi iese din fire/ pieptăn un scaun de lemn/ beau înăcrită psaltire", „Vine Haplea, dă cu lingura-n sate/ soarbe clopote pe nerăsuflate/ ară biserici seamănă panică/ şi-apoi o seceră cu limba mecanică", „În spatele templului e-un coteţ de găini, câţiva saci cu mălai", „Isus stă în pântecul maicii sale, nebun,/ ascultă discuri cu Pink Floyd şi plânge,/ se-amână desigur spectacolul de Crăciun/ magii s-au înscris în ajun/ la donatorii de sânge"... Asemenea răsturnări în ordinea lumii (cu rădăcini, în parte, argheziene) conduc spre viziunea unui *theatrum mundi* precar, bâlci universal, balcanică „grădină a Guleaiului", unde toate complicităţile sunt permise de ambiguitatea funciară a „jocului". Nu lipsesc „saltimbancii" („Vin saltimbancii din sud/ plini de pecingini şi raze"), istoria e schematizată caricatural într-un alai de comedianţi hilari („că vin cumanii şi pecenegii/ şi gugumanii şi viceregii/ şi-n fruntea oştii săltând buricu/ Haplea al nostru cu polonicu"), Puterea ucigaşă e şi bufă, şi criminală („Nebunul îşi cloceşte crima/ şi ne omoară fiindcă ne iubeşte,/ când ne e foame desenează peşte,/ când vine frigul arestează clima"). Însuşi eul liric apare marcat de cabotinism , constrâns la un regim al ambiguităţii aparent salvatoare: „Erou ba cabotin ba mohorât/ mă voi salva prin râs sau prin minciună". Tot universul e un conglomerat de trucaje şi disimulări. „Suprarealismul" la care trimite S. Alexandrescu, numind „arta... combinaţiilor neaşteptate", conduce, în orice caz, mai degrabă spre imaginarul oniric-grotesc al unor Brueghel şi Bosch, cu un pigment „balcanic" consistent, decât către „merveilleux". În belşugul imagistic al versurilor coexistă mascarada complicităţii dintre victimă şi călău, „tăcerea complice şi târfă", indiferenţa vinovată faţă de degradarea omenescului, dar şi alarma spiritului chemat la luciditate, revolta surdă şi neputincioasă, sarcasmul cel mai acid sau unda elegiacă a unor propoziţii evocând „ţara... tunsă chilug/ sora... de detenţie şi singurătate". Descoperind-se „în plin naufragiu cu vasul de Sèvres în braţe", poetul pare mai conştient decât oricând de necesitatea unei autentice participări la dramele omului comun. „Ce faci tu, literatură?" devine atunci o întrebare capitală, ce incriminează totodată insuficienţele unui discurs care s-ar menţine, culpabil, la suprafaţa lucrurilor, neînstare să repare nici una dintre injustiţiile destinului: „Tulburi câţiva tineri caraghioşi prin provincie/ aşezi negus-

Scanned with OKEN Scanner

torul de hârtie la masa celui cu burta plină de litere/ pui păduchi de aur în chica boemului/ şi tricolor pe pieptul academicianului/ dar nu poţi îndulci apa înecatului/ nici topi zăpada leprosului"... Ieşirea poetului din „rezervaţia esteticului" se confirmă la fiecare pagină, fără ca prin aceasta scrisul său să-şi piardă din efervescenţa inventivă şi din pitorescul expresiei.

EDIŢII: *Moartea citeşte ziarul*, Amsterdam, 1989; *Moartea citeşte ziarul*, Bucureşti, 1990.

REFERINŢE CRITICE: Alex. Ştefănescu, în „România literară", nr. 20, 1990; I. Pop, *Pagini transparente*, 1997.

I. P.

MOARTEA LUI DANTE ALIGHIERI — Tragedie originală, un pronaos, trei acte şi un epilog de Al. Macedonski. Alcătuită în proză şi versuri, a fost publicată fragmentar în „Excelsior", 1918, „Universul literar" nr. 22 (12 iunie 1921), nr. 45 (20 noiembrie 1921) şi nr. 14 (4 aprilie 1926). Republicată integral, postum, în *Opere* II (Teatru), ediţia T. Vianu, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1939 şi apoi în *Opere* VII (Teatru) ediţia A. Marino, Editura Minerva, 1980. Textul autograf se află în ms. 4.049 la Biblioteca Academiei. Piesa a fost începută în 1915 şi terminată în iulie (versiunea românească) şi septembrie (varianta în limba franceză) 1916. Ambele revăzute definitiv în 28 decembrie 1916. Potrivit notiţei din „Excelsior", 1918, piesa urma să fie reprezentată după terminarea războiului la Roma, Paris, Berlin. Programul estetic al piesei e explicat de autor într-un text intitulat *Din grădina lui Akademos*, publicat de editorul primei serii a *Operelor* lui **M.** Izvoarele utilizate sunt: *Divina Commedia*, ilustrată de Gustave Doré, *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, ediţia Eugenio Camerini, Milano, 1891, din care îşi extrage note. Conform spuselor scriitorului, „o lumină suplimentară" i-a fost furnizată de „situaţia României de azi, foarte apropiată de a Florenţei de odinioară, în care câteva familii singure se bucură de întreg avutul Toscanei, disputându-şi-l", de asemenea de situaţia „sufletelor dantesti autohtone", reprezentate de I. H. Rădulescu, D. Bolintineanu, C. A. Rosetti, N. Bălcescu, în şirul cărora se prenumără şi pe sine. **M.** e al treilea autor român – după Veronica Micle şi N. Iorga, care îl aduce în scenă pe Dante. Interesat nu atât de figura istorică a lui Dante, cât de adevărul ei psihologic, **M.** îl evocă pe poetul florentin în conture hiperbolice, printr-o „proiecţie egocentrică a propriei sale vieţi, interpretată dantesc" (A. Marino), în imagini menite să precizeze complexele „geniale" ce-i marchează biografia interioară. Raţiunilor autobiografice, subliniate de accente emfatice, se cuvine să le fie adăugate pornirile exaltante, cu totul în spiritul romantismului european", vizibile atât la Byron, cât şi la V. Hugo, în *Après une lecture de Dante*.

Încă din faza publicării fragmentare, textul era însoţit de amănunţite „note explicative" privitoare la geneză, reluate şi în două interviuri, unde, în nota cunoscutei megalomanii, **M.** se arăta convins că „a reuşit să dea o tragedie unică în literatura mondială". De-a lungul discuţiei cu D. Karr (14 aug. 1916) insista: „Am studiat ani mulţi sufletul lui Dante din opera sa, din cele cari s-au spus de comentatori despre această operă, din ce era timpul lui şi din prea puţinele date sigure asupra evenimentelor vieţei lui". În mărturia consemnată de B. Nemţeanu (24 oct. 1917) adaugă: „M-am folosit de mijloacele cele mai simple, ca să obţin efectele cele mai grandioase. Am respectat regula celor trei unităţi, pe care puţine lucrări le întrunesc, şi am găsit un truc fericit ca să legitimez corurile. În cele mai multe tragedii, corurile se potrivesc ca nuca în părete. În opera mea, corurile nu sunt decât ecoul delirului lui Dante bolnav de friguri. Subiectul tragediei? Iată-l. *Credinţa mea este că orice om trăieşte atâta cât îi trebuie ca să-şi îndeplinească misiunea pe pământ.* Or, lui Dante, care a scris *Divina Comedie* – misiunea vieţii sale –, i-a mai rămas să compună ultimele şase terţete ale operei. Aceste şase terţete, pe care nu le poate scrie, nu-l lasă să moară. Pe acest pivot fundamental al tragediei se încolăcesc o sumă de peripeţii dramatice, care, toate, se rezolvă prin moartea poetului, în clipa în când muzele îl învrednicesc să aştearnă pe hârtie ultimul vers al celor şase terţete". Datele cuprinse în cele câteva file intitulate *Din grădina lui Akademos*, găsite de T. Vianu între manuscrisele poetului, completează schema genezei şi concepţiei tragediei. Scriind-o, autorul intenţiona „să reînvieze teatrul antic, pe Sofocle şi Eschil. Într-o perioadă a creaţiei

Scanned with OKEN Scanner

macedonskiene dominată de preocupări relative la mesianismul şi drama creatorului obsedat de împlinirea operei capitale, tema pasională aflată în centrul noii sale lucrări era „personalitatea eroului, fatalitatea din viaţa lui, felul lui de a fi". Rostul *Pronaosului*, unde autorul dă viaţă literară unei pânze a lui Delacroix, *Barca lui Dante*, era de a pregăti publicul, într-o vreme când acesta era „obişnuit cu comediile–farse şi cântecele de café chantant". O misiune similară, de atmosferizare a spectatorilor, era atribuită şi elementelor muzicale (D. Cuclin), dicţiunii recitativelor vocale, plasticităţii grupurilor, cadrului decorativ şi, în fine, Nălucilor (Beatrice, Umbrele lui Virgil şi Brunetto Latini, nouă Muze, „Cele şapte secole trecute de la Dante încoa", *Gândul* şi *Simţirea lui Dante*). Artificiile scenice, „baroce şi puerile" (M. Zaciu), erau menite să amplifice fiorul emoţional, ştiut fiind că **M.** se adresează deopotrivă „ochilor, auzului, simţirei şi minţei". În compunerea replicilor, autorul urmărea ca eroii „să nu vorbească în maxime şi clişeuri filosofice", „să nu-şi înece graiul în epitete şi comparaţiuni", dimpotrivă, „să-şi spună numai viaţa şi sufletul – cu simplitate". Interesul scontat era dat tocmai de simplitatea mijloacelor, de faptul că „fatalitatea singură pluteşte de la început până la sfârşit peste Dante". Unica abatere de la datele vieţii eroului consta în presupunerea că acesta şi-a scris terţetele finale abia în ziua morţii. Acţiunea tragediei se desfăşoară la Ravenna, într-un palat ducal, unde Dante îşi petrece sfârşitul exilului. Bolnav de friguri, poetul are viziunea Nălucilor, care, într-o ambianţă scenică sugerată prin minuţioase indicaţii de regie, aduc vorba despre obsesii macedonskiene cunoscute şi din poezia scriitorului nostru: ingratitudinea contemporanilor, invidia şi ticăloşia, viaţa nemuritoare a scriitorului, recompensa posterităţii. Un mesaj liric vibrant răzbate din recitativul Secolelor: *„Şi secolii ce au să vie/ Cu totul drepţi vor şti să fie/ Răzbunători vom naşte-n lume,/ Încoronându-i al său nume/ Cu ale gloriei ghirlande/ Şi, dăruindu-i nemurirea,/ Italia va fi cu Dante/ Iar a lui ţară, omenirea"*. O splendidă viziune a zborului are aici ca protagonist Gândul lui Dante: *„El trece–acum dintr-o poiană/ De–nvoalte roze de argint/ Către lumina diafană/ A unui verde labirint/ Cireşu-n cale-i înfloreşte/ Sub pasul lui lalele cresc/ O adiere-l răcoreşte/ În visul lui dumnezeiesc"*. Muzele sfătuiesc *Gândul* să strecoare în somnul poetului „al epopeii sfârşit". Actul III îl surprinde pe Dante la masa de scris. Fiii săi îi aduc veşti legate de recunoaşterea unanimă – la Tuluza, Bordeaux, Nîmes, Avignon, Paris, cetăţi care, toate, „ar vrea să-l aibă în mijlocul lor şi să-l sărbătorească". Îngerul îi şopteşte finalmente ultimele versuri, moment în care „sfârşită e poema". T. Vianu a numit cu îndreptăţire tragedia „un testament spiritual".

EDIŢII: *Moartea lui Dante Alighieri*, în *Opere* II (Teatru), ediţia T. Vianu, Bucureşti, 1939; *Moartea lui Dante Alighieri*, în *Opere* VII, ediţia A. Marino, Bucureşti, 1980.

REFERINŢE CRITICE: D. Karr, în „Masca", nr. 2 (14 aug.), 1916; B. Nemţeanu, în „Scena", nr. 28 (24 oct.), 1917; A. Marino, în „Steaua", nr. 5, 1965; A. Marino, în „Viaţa românească", nr. 11, 1965; M. Zaciu, în „Steaua", nr. 5, 1970; M. Zamfir, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, 1972; M. Beşteliu, *Alexandru Macedonski şi complexul modernităţii*, 1984.

D. C.

MOARTEA LUI FULGER — Poem de George Coşbuc. Publicat pentru întâia oară în volumul *Balade şi idile* (1893), cunoscutul poem coşbucian a fost inclus în toate ediţiile antume ale culegerii. S-a reprodus şi în *Balade*, Bucureşti, 1913, şi în „Albina", Bucureşti, 26 octombrie 1914. Alături de *Nunta Zamfirei*, *Moartea lui Fulger* trebuia să deţină o pondere extrem de importantă în proiectata epopee naţională a poetului. Această extraordinară „Carte a Morţilor" din literatura română, poemul „cel mai problematizator" (Petru Poantă) al poetului se circumscrie conceptual fondului de idei exprimat de **C.** în articolul *Bocetul* din 1901: „... Poporul are o concepţie optimistă a vieţii. Şi de aceea poporul nostru plânge pe cel mort, îl tânguieşte de curmarea vieţii. Iar popoarele care au avut sau au o concepţie curat pesimistă într-această privinţă petrec cu jocuri şi cu cântece vesele pe cel mort şi se bucură că stingându-se o viaţă de om s-a curmat un rău trimis de soartă ori de zei /.../ Pentru român moartea e totdeauna o siluire a voinţei sale, pentru că el iubeşte viaţa aşa cum i s-a dat şi vrea să trăiască..." **C.** concepe scenariul morţii şi al înmormântării ca un spectacol grandios, implicând în structura ideatică complexă a poemei dimensiunea cosmică a vieţii şi a morţii. Petru Poantă sublinia în eseul

Scanned with OKEN Scanner

său monografic „fastul /.../ funerar, puterea de a realiza spectacolul măreț, de doliu universal, al unei înhumări". Dispariția într-un război de tip cavaleresc a celui mai brav erou, prințul Fulger, răpus de „un braț hain", pune în cumpănă însuși soarele, astrul tutelar al operei poetice a lui **G. C.**, mai întâi interogându-l, mai apoi privindu-l în regresiunea sa spre apus în fața strălucirii armelor celui dispărut. Secvențele se desfășoară filmic, mai întâi cadrul fiind amplu, extins, apoi restrângându-se într-o dezbatere deliberativă la nivelul ideilor: apariției solului îi urmează uimirea disperată a regelui, ca apoi dimensiunea durerii să ia proporții neobișnuite în sufletul crăiesei mame, care rostește imprecații și-și smulge veșmintele. Pregătirea ritualului înmormântării pentru trecerea pragului în lumea de dincolo urmează cunoscutele datini: colacul de grâu pus pe piept pentru ca mortul să aibă merinde de drum, lumânarea într-o mână pentru a-i lumina calea și banul în cealaltă ca vamă la trecerea Styxului. Mama lui Fulger exprimă reflexiile unei filosofii pesimiste, marcată de tragicul destinului uman urmat prin moarte sub emblema neantului existențial, a vremelniciei și universalei treceri. Durerea ei culminează cu revolta și blasfemiile la adresa unei divinități absurde și constatarea amară, cu iz biblic, a deșertăciunii lumii, credinței, iubirii și vieții. **C.** creează psihologii divergente, transferând ritul înmormântării pe planul ideilor. Bătrânul sfetnic, contraopinentul crăiesei, reprezintă deplin concepția populară despre viață și moarte, ontologia sa situându-se la polul opus sumbrei filosofii a acesteia. „Bătrân ca vremea", „Născut cu lumea într-un ceas", „viul parastas/ al altor vremi", el vine dintr-un alt fond de credințe și reprezentări, apărător al principiului activist al vieții. Viața nu e „fum", ci „Război e, de viteji purtat", „Viața-i datorie grea". Conform principiului *crede și nu cerceta*, în viziunea sfetnicului nu-și găsește rostul interogația asupra sensului vieții, pentru că viața este trăire și nu prilej de gândire și tânguire. De aceea, îi cere doamnei, figură statuară împietrită în durere, să-și trăiască viața și să nu caute explicații, să nu rostească blasfemii îngrozind poporul: „O fi viața chin răbdat,/ Dar una știu: că ni s-a dat/ Ca s-o trăim!" „Din bubuitul frânt/ Al bulgărilor de pământ" se deslușește „un cântec sfânt/ Și nălțător": îndemnul de a nu cerceta cu mintea legile eterne și nescrise ale firii, de a nu tenta descifrarea misterului insondabil al morții. Această filosofie despre viață și despre moarte se integrează în evenimentul înscenat și în gravitatea solemnă a momentului, încât „pe lângă înțelesul său principial, de natura unor adevăruri comune, de altfel, această filosofie ne impresionează prin tonul sentențios, prin solemnitatea rostirii" (Mircea Tomuș), imprimând operei caracterul ei gnomic. Nu este vorba de o gândire dialectică și nici de înălțime de idei, ci de cugetări care reflectă mentalitatea populară și care tocmai de aceea emoționează prin simplitatea lor. Expresia, chiar dacă ține de limba populară, este meșteșugită, trecută prin retorta personalității creatoare a unuia dintre marii maeștri ai cuvântului pe care i-a dat poezia românească. Dezbaterea nu este de natură gnoseologică, ci ontologică, metafizica lui **C.**, de care vorbea Lucian Valea, „traduce misterul, în conceptele proprii colectivităților folclorice, numindu-i existența, fără ambiția de a i-o lumina", poemul fiind „o viziune asupra lumii, în care atitudinile umane consacră ceva din modul românesc al lui *a fi*". Viața, ca dat individual fundamental, nu poate fi eludată, cum nici moartea nu poate fi, în această concepție populară. Supusă inexorabilei treceri, ființa trebuie să respecte această ciclicitate, sensul fiind, în observația călinesciană, „inutilitatea reacțiunilor personale în fața rotației lumii". Sentimentele în fața morții pe care le postulează poemul sunt prin urmare reculegerea, acceptarea deliberată și datoria. Ca fenomen individual, moartea atrage deposedarea colectivității de unul din indivizii săi, ceea ce în ordinea eternității nu reprezintă mai mult decât ramura ruptă din bogăția incomensurabilă și la fel de eternă a pădurii. Ca și în *Nunta Zamfirei*, există și aici o gamă variată de sonorități, repetiții și enumerări, fraze de o cadență solemnă, „sentențiozitatea formulărilor de natură quasi–paremiologică", „savoarea arhaică a limbii", „desfășurarea rituală a tablourilor" (Adrian Fochi). *Moartea lui Fulger* s-a impus ca unul dintre poemele cele mai importante ale operei lui **C.** și ale literaturii române, în general.

EDIȚII: *Balade și idile*, București, 1893; *Poezii*, vol. I-II, București, 1957; *Versuri*. Cu un studiu introductiv de D. Micu, Ediție bibliofilă, cu note de G. Pienescu, București, 1961; *Versuri alese*. Antologie de Gavril

Scanned with OKEN Scanner

Scridon, ilustrații de Aurel Stoicescu, ediție bibliofilă editată cu prilejul centenarului nașterii lui Coșbuc, București, 1966; *Opere*, I, Ediție îngrijită și prefață de Gavril Scridon. *Poezii*, București, 1966; *Poezii*, prefață de I. V. Șerban, București, 1971; *Poezii*. Antologie și repere istorico-literare de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, București, 1976; *Poezii*. Prefață, tabel cronologic și glosar de Gavril Scridon, București, 1987; *Poezii*. Prefață de Mircea Tomuș, tabel cronologic de Dumitru Lazăr, București, 1988; *Poezii*. Ediție și prefață de D. Micu, București, 1991; *Versuri și proză*. Ediție îngrijită, postfață și tabel cronologic de Gavril Scridon, Cluj-Napoca, 1991; *Poezii*. Studiu introductiv, tabel cronologic și repere critice de Ana Budică, București, 1997.

REFERINȚE CRITICE: C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, vol. III, 1897; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); V. Streinu, *Clasicii noștri*, 1943; D. Micu, *George Coșbuc*, 1966; M. Tomuș, *Cincisprezece poeți*, 1968; G. Scridon, *Ecouri literare universale în poezia lui Coșbuc*, 1969; A. Fochi, *George Coșbuc și creația populară*, 1971; P. Poantă, *Poezia lui George Coșbuc*, 1976; L. Valea, *Coșbuc în căutarea universului liric*, 1980; *G. Coșbuc interpretat de...*, 1982; P. Poantă, *George Coșbuc, poetul*, 1994.

V. V.

MOARTEA LUI IPU — Nuvelă de Titus Popovici. Prima ediție în volum: *Moartea lui Ipu* /Povestire/ București, Editura Albatros, 1970, 112 p. Preluând ca titlu ultima propoziție a nuvelei, o reușită ecranizare (*Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*. Regia: Sergiu Nicolaescu. Din distribuție: Ion Besoiu, Gheorghe Dinică, Ioana Bulcă, Cosmin Șofron etc.) îi va prilejui în 1971 lui Amza Pellea o creație memorabilă în rolul titular.

Nuvela *Moartea lui Ipu* reprezintă, fără îndoială, un vârf valoric în creația literară a lui **T. P.** Ea se vădește a fi totodată un concentrat perfect echilibrat al viziunii sale artistice, regizată cu economie de mijloace într-o parabolă de maxim efect poetic, dar și o „cheie" privilegiată de acces la universul operei (de care nuvela se leagă nu doar prin liniile de forță ale ideaticii, ci și printr-o serie întreagă de elemente concrete). Povestirea, de o simplitate clasică, relatează la persoana I, prin glasul unui băiat de 14 ani, erou principal și narator, evenimentele petrecute în răstimp de numai o zi și o noapte într-un sat din vestul țării (topos înrudit prin personaje, locuri, atmosferă etc. cu cel din *Setea*). După 23 august 1944 și la puțin timp înainte de venirea armatei române, un soldat german din trupele în retragere încartiruite în sat este găsit ucis în câmp, iar comandantul anunță că, dacă făptașul nu se predă, drept represalii vor fi împușcate notabilitățile comunei. Prietenul copilului, Ipu, un „sărac cu duhul" disprețuit de toți ceilalți, va accepta să-și asume crima, iar „respectabilii" locali (preotul, medicul, notarul, primarul etc.) vor fi de acord, pe parcursul unei petreceri grotești în care cad toate măștile falsei respectabilități, cu toate cererile lui Ipu, făcându-i chiar o repetiție a înmormântării și tratându-l pentru prima dată ca pe un *om* la fel cu ceilalți, ba chiar ca pe un cetățean de frunte al satului. Dar o dată cu venirea dimineții, locul nemților e luat de trupele române și o bucurie ticăloasă îi însuflețește pe „onorabilii" (ce până deunăzi conviețuiseră mai mult decât pașnic cu ocupantul) care-și văd astfel cruțată nu doar viața, dar și punga, „amenințată" pentru o clipă de modestele pretenții ale lui Ipu. În toiul veseliei generale și dezlănțuite, măștile își reiau locul obișnuit. Doar plânsul tragic, deznădăjduit al lui Ipu – care înțelege că „i se ia , astfel, șansa de a dovedi că este capabil să-și depășească propria condiție" (E. Simion), unica șansă de a fi și el considerat *om* – continuă să condamne la moarte, în ochii copilului, martor și judecător, această lume de strigoi, o lume bolnavă nu doar sociologic (cum adesea s-a spus până în `89), ci ontologic. Din cele mai banale detalii se încheagă o viziune fantastică, aproape suprarealistă, dar în al cărei adânc pândește o tensiune teribilă, ce-o împinge nu o dată în zona expresionismului. Privite de un martor neputincios, tragicul și comicul se amestecă; tușa groasă și expresivă până la violență nu exclude însă notația fină și subtilă, după cum esențializarea nu exclude nuanța particularizatoare. Sporind intensitatea halucinantă a evenimentelor (dar pe deplin adecvat în context), totul e înscenat ca un *joc* – al fanteziei, între perspective, jocul de-a războiul, de-a istoria etc. Întreaga atmosferă se construiește pe distincția și opoziția tensionată dintre două lumi, două perspective, două Weltanschauung-uri antitetice, climaxul marcându-l extrem de rapida tranziție a lui Ipu (de mare efect dramatic, dar perfect justificată) de la statutul de extremă marginalizare la cel de potențial centru al respectului lumii „normale",

Scanned with OKEN Scanner

urmată apoi de şi mai grabnica recădere în condiţia iniţială de non-persoană. Se oscilează astfel, ludic şi tragic, între aparenţă şi esenţă, între optica lumii „normale" şi adevărata înfăţişare a lucrurilor, „normalităţii" fiindu-i constant rezervată aparenţa, iar anormalităţii (copilul, nebunul), accesul la esenţă. Cu excepţia câtorva, neutre (baba Fogmegoaia, invalidul Marcu, soldaţii germani), personajele aparţin şi ele celor două universuri ireconciliabile. Astfel, lumea „normalităţii" (aparente) e reprezentată de persoane respectabile, adevăraţi stâlpi ai micii comunităţi locale, sugestiv individualizaţi, dar semnificativi mai ales ca grup: părintele Ioan şi nevasta sa Margareta (sora băiatului), doctorul Bunu şi fiica sa Adina, notarul Meliuţă şi insaţiabila-i jumătate, doamna Clara, jandarmul Gociman, primarul. Adevărata lor natură, permanent evidentă pentru privirea de o inocenţă neîndurătoare a copilului, se revelează însă în mod obiectiv în momentul de criză, atunci când, în timpul ospăţului ipocrit, intenţionat ca o *captatio* pentru Ipu (un grotesc banchet de carnaval – plasat, deloc întâmplător, în regim nocturn, o saturnalie la capătul căreia regele de o zi, ales dintre ultimii dezmoşteniţi ai soartei, urmează să fie sacrificat), ei îşi leapădă pe deplin fizionomiile diurne, simple măşti de sub care răsar chipurile hâde ale Răului. La polul opus se situează cele două personaje care contrabalansează potenţialul moral al primilor: băiatul şi nebunul. „Copil nefericit, singuratic", după ce fratele său mai mare (îndepărtată, dar axială prezenţă morală tutelară) şi nevasta acestuia ajung la închisoare (pe motive probabil politice), orfanul rămâne în grija unei surori care-l urăşte şi a unui cumnat care nu-l suportă. Intuind cu o superbă precocitate adevăratul caracter al lumii „normale" (care îl vrea un „domnişor", „mic, prost şi cuminte"), băiatul îi va opune, într-un mod aproape schizoid, pe de-o parte lumea „visului" propriei fantezii, iar pe de altă parte i se va opune mimând strident comportamente mic-burgheze sau adoptând atitudini detestate de ceilalţi. Însă pe fundalul unei istorii criminale şi al unei lumi „normale" nu mai puţin ticăloase (doar că în alt fel), visul nu mai este inocent, ca la eroii lui Creangă sau Mark Twain; şi vârsta e alta (cea a primelor tulburări şi conflicte provocate de revelaţia tinereţii), aşa că fantezia e acum strălucitoare, îndrăzneaţă şi crudă (v. jocul de-a războiul, reveriile erotice, imaginea fantastică a casei, opusă descrierii naiv-şcolăreşti etc.), deşi, în fond, nu mai puţin copilărească (v. jocul de-a împăraţii, pescuitul etc.). Şi totuşi, minciunile şi teribilismele afişate (pe linia adolescentului Andrei Sabin din romanul *Străinul*) de acest băiat hipersensibil, silit la o mult prea timpurie maturizare (iconoclasmul şi spiritul liber din poemul său ar putea fi ale tânărului Geo Bogza), nu sunt atât accidente ale vârstei, cât strategii deliberate de disimulare, diversiuni menite să-i ţină departe pe ceilalţi adulţi de adevărata intimitate a sufletului său. Şi asta pentru că, deşi lăuntric tânjeşte după legătura cu ceilalţi, copilul a înţeles prea bine că aceştia nu-i pot fi interlocutori – între ai săi el se descoperă un *străin*. Ca atare, băiatul va respecta întocmai crezul primit de la fratele său – păstrează frumuseţea în suflet, spune (exteriorizează) doar adevărul, însă numai celor ce-l înţeleg, iar alături de aceştia nu vorbeşte, ci acţionează – şi îl va alege ca succesor al acestuia pe singurul posibil: Ipu, „Bătrânul, Regele, Fratele meu". Sărac cu duhul (dar şi cu pământul), soldat totuşi în primul război mondial şi cândva căsătorit, apoi despărţit (deşi îşi susţine încă material fosta nevastă, sora cretină şi un văr ologit de fronturile primului război), Teodor Ciupe (supranumit „în fel şi chip, urât tare", dar mai adesea Ipu, singura poreclă pe care n-o rabdă căci „nu înseamnă nimic"), un bătrân de 70 de ani, e singurul care-l iubeşte cu adevărat pe orfan; se angajează chiar servitor la parohie pentru a fi alături de copil, şi e singurul cu care acesta se înţelege pe deplin. Nebun pitoresc, *inocent* şi *bun* (vorbeşte cu Dumnezeu şi cu păsările, ca un alt sfânt Francisc), Ipu e un adevărat caracter tragic, ultimul garant al veşniciei adevăratei lumi normale într-o lume coruptă de istorie şi de propria-i falsitate. Altruist şi dezinteresat, la fel de străin ca şi copilul de animalitatea monocordă a falsei lumi „normale" sau de pseudoidolii ei, el e principalul personaj al fanteziilor (trădând vădite ecouri autobiografice) regizate de băiat, oferindu-i astfel indirect, pe calea jocului, neprețuite lecţii de viaţă. Mai mult, când toţi „stăpânii-robi" ai comunei îi vor propune să-l vândă pe ucigaşul neamţului, într-o splendidă lecţie de demnitate el va prefera să-şi asume singur vinovăţia;

Scanned with OKEN Scanner

unicul preț al vieții sale va fi o sărmană asigurare materială pentru cei rămași după el fără alt sprijin și o avanpremieră a fastuoasei înmormântări (idee preluată din *1001 de nopți*) promise acum fără obiecții – celui considerat până deunăzi mai puțin decât un om. Dacă intriga nu e foarte originală (ea adaptând-o ingenios pe cea din *Boule de suif* de Maupassant), în schimb foarte personală, coerentă și semnificativă e țesătura de motive–mituri și idei–forță ce alcătuiesc substanța narațiunii, reluând și aprofundând obsesiile constante ale autorului. Astfel, deși perfect conturate, psihologiile nu epuizează totuși sensurile nuvelei, care reclamă mai curând o interpretare în cheie existențial–filosofică decât într-una psihologică (sau psihanalitică) ori sociologică. Și asta pentru că personajele și circumstanțele lor nu sunt decât agenții unor forțe superioare, ce le transcend și le determină, definind caracterele: ca de obicei la **T. P.**, istoria – *războiul*, în cazul de față – constituie acea „suprarealitate" în funcție de care toate destinele, individuale sau colective, se definesc. Pentru a-și regiza (cu real har cinematografic) această „cronică a unei morți anunțate" ce n-a mai avut loc, această „poveste" (cum și-o intitulează scriitorul) a unui sacrificiu inutil, el recurge la două arhetipale atitudini existențiale moderne: cea a *străinului* (de extracție pseudo-gnostică), a exilatului într-o condiție ontologică ostilă, și cea a solidarității. De asemenea, el aliază mitul *purității copilăriei* cu mitul *nebunului*, ființă ambiguă și complexă, demonizată de percepția modernă a „normalității" (v. M. Foucault), dar consacrată de o imensă tradiție (de la popoarele primitive la „cavalerii simpli" ai romanului medieval și de la Cervantes la Shakespeare sau Dostoievski) ca instanță a eternelor adevăruri transnormale. Toate acestea concură în edificarea unui supra–motiv general: cel al *lumii pe dos*. Căci conflictul dintre „universul pur al copilăriei" și „lumea adulților, coruptă moral" (M. Iorgulescu) nu face decât să instrumenteze un conflict mai profund, dintre o *„normalitate"* patronată de Demiurgul rău, și marginalizații istoriei (copilul, nebunul); aceștia reprezintă o *anormalitate* rămasă, paradoxal, să apere (chiar cu prețul vieții) valorile adevăratei normalități. Astfel, într-un „timp ieșit din matcă", într-o „istorie isterizată de frica și lașitatea umană" (E. Simion), anormalul (nebunul) devine, ca în opera shakespeariană, ultimul garant al normalității dispărute, indiferent dacă sacrificiul său are sau nu loc până la urmă. **T. P.** se dovedește a fi așadar și aici analistul unor conștiințe problematizante, pentru care crizele personale sunt solidare cu cele ale unor ample colectivități, dar și un prozator „existențial", intelectualist (chiar ideologic), care știe să se servească inteligent de mijloacele narațiunii obiective pentru a-și înscena destinele exemplare. Evaluată ca „una dintre cele mai bune nuvele ale literaturii române postbelice" (aprecierea îi aparține lui Mircea Iorgulescu, un critic deloc predispus la concesii), *Moartea lui Ipu* reprezintă dovada incontestabilă a unui talent de excepție, din păcate mai puțin servit de unele din opțiunile *omului* și *scriitorului* **T. P.**

EDIȚII: *Moartea lui Ipu*, București, 1970 (ed. a II-a, 1971); C. Regman (ed.), *Nuvela românească contemporană. 1944–1974*, 1974; G. Munteanu (ed.), *Cinci nuvele contemporane*, București, 1976.

TRADUCERI: *Ipu két halála*, Oradea, 1987.

REFERINȚE CRITICE: Ov. Cotruș, în „Familia", nr. 1, 1969; M. Iorgulescu, în „România literară", nr. 52, 1970; M. Ungheanu, în „Scânteia", nr. 8634, 1970; A. Baranga, în „Săptămâna", nr. 32, 1971; N. Ciobanu, în „Luceafărul", nr. 1, 1971; C. Cubleșan, în „Tribuna", nr. 28, 1971; S. Dima, în „Orizont", nr. 3, 1971; G. Dimisianu, în „România literară", nr. 3, 1971; Dana Dumitriu, în „Argeș", nr. 8, 1971; R. Enescu, în „Familia", nr. 7, 1971; C. Hârlav, în „Echinox", nr. 3, 1971; N. Manolescu, în „Contemporanul", nr. 28, 1971; G. Patrar, în „Ateneu", nr. 5, 1971; M. Popa, în „Săptămâna", nr. 7, 1971; Mirela Roznoveanu, în „Tomis", nr. 1, 1971; Z. Sângeorzan, în „Cronica", nr. 8, 1971; I. Țaranu, în „Convorbiri literare", nr. 2, 1971; T. Tihan, în „Săptămâna", nr. 1, 1971; D. Berchină, în „Tomis", nr. 4, 1972; D. Costin, în „Scânteia", nr. 9039, 1972; A. Halász, în „Előre", nr. 7537, 1972; M. Iorgulescu, în „România literară", nr. 6, 1972; I. Marcoș, în „Tribuna", nr. 51, 1972; I. Zsehranszky, în „Megyei Tükör", nr. 556, 1972; N. Ciobanu, *Panoramic*, 1972; A. Halász, în „Előre", nr. 7886, 1973; I. Marcoș, în „Tribuna", nr. 6, 1973; V. Atanasiu, în „Luceafărul", nr. 29, 1974; Gh. Cătană, în „Luceafărul", nr. 10, 1974; G. Dimisianu, *Valori actuale*, 1974; M. Iorgulescu, *Rondul de noapte*, 1974; A. Martin, *Metonimii*, 1974; M. Ungheanu, *Arhipelag de semne*, 1975; Florica Mitu, în „Limbă și literatură", I, 1976; C. Ungureanu, în „Luceafărul", nr. 40, 1976; Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, ed. a II-a, 1977; Valentin F. Mihăescu, în „Luceafărul", nr. 2, 1978; M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu (coord.), *Scriitori români*, 1978; M. Bucur (coord.), *Literatura română contemporană*, I, 1980; Al. Piru, *Istoria literaturii române de la începuturi*

Scanned with OKEN Scanner

până azi, 1981; I. Stoica (coord.), *Literatura română. Ghid bibliografic*, 1982; L. Leonte, *Prozatori contemporani*, I, 1984; Irina Petraș, în „Transilvania", nr. 6, 1985; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, I, 1985; Alex. Ștefănescu, *Prim-plan*, 1987; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, III, 1987; E. Simion, *Scriitori români de azi*, IV, 1989; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, III, 1996; Gh. Grigurcu, *Amurgul idolilor*, 1999; D. Micu, *Istoria literaturii române*, 2000.

L. D. R.

MOARTEA UNUI ARTIST — Dramă în două părți de Horia Lovinescu. Piesa a fost scrisă în jurul anului 1960, premiera absolută având loc la 15 aprilie 1964, pe scena Teatrului Național „I. L. Caragiale" din București. Textul apare în volum, la Editura Eminescu, în 1975.

Așa cum reiese și din mărturisirile autorului, care însoțesc volumul din 1975, piesa este, în bună măsură, rodul unei încercări de a transpune, „în forme mai mult sau mai puțin subtile", câteva cunoscute motive mitice (Meșterul Manole, Miorița), într-o „dramaturgie modernă". Legenda Meșterului Manole îi furnizează lui **H. L.** îndeosebi acele dezvoltări tematice legate de ideea sacrificiului în artă; pentru protagonistul dramei, Manole Crudu – care este, la rândul său, asemeni eroului din baladă, un creator, mai precis un sculptor – problema se pune în primul rând în termenii „egoismului monstruos" de care el trebuie să dea dovadă, în relațiile cu cei din preajmă. Preocupat în exclusivitate de sine și de arta sa, Manole Crudu nu se poate, în consecință, împărți și pentru alții, ceea ce îl face să pară lipsit de suflet, atât în raporturile cu fiii lui (Vlad, de pildă, îl acuză în mod fățiș: „Da, ai fost atât de absorbit de munca dumitale, toată viața, încât nu ți-a mai rămas timp să te gândești și la alții... De fapt, între noi și animalele din casă n-ai făcut niciodată vreo deosebire. Când erai bine dispus, după lucru, se întâmpla să ne ridici de pielea gâtului, ca pe niște pisoi, și să ne săruți. Dispuneai să avem mâncare, haine, bani, dar la drept vorbind, niciodată n-ai știut că ai fii. Nu izbuteam să te interesăm. Cel mai găunos bloc de marmură a fost totdeauna, pentru dumneata, mult mai important decât noi"), cât și cu femeia iubită, actrița Claudia Roxan (care, la rândul ei, îi aduce învinuiri: „Vrei! Toată viața ai făcut ce-ai vrut tu. Numai că acum e vorba și de voința mea. Nu vreau să mă căsătoresc cu tine, Man. Nu țin deloc!"). Orice artist mare – vrea să spună **H. L.**, printr-o trimitere nu doar la mitul Meșterului Manole, ci și la acela al Doctorului Faust – este un om care nu poate să aparțină decât artei sale. Pe de altă parte, *Moartea unui artist* se vrea o prelucrare a unui alt motiv mitic cunoscut – de care scriitorul mărturisește a se simți obsedat – acela al Mioriței. Datele motivului mitic sunt mobilizate în legătură cu nemăsurata „spaimă de moarte", sub stăpânirea căreia se găsește Manole Crudu, dar prin extrapolare, în legătură cu spaima de tenebre, în general. În această direcție, în drama lui **H. L.** se conturează o puternică înfruntare între două atitudini opuse față de moarte, atitudini ce vin din partea a doi creatori de artă: Manole Crudu, pe de o parte, și fiul său, Vlad, pe de alta. În ceea ce îl privește pe primul, avem de-a face în chip manifest cu o atitudine de tip „mioritic", deși cu unele nuanțe specifice; fără a ignora teroarea omului în fața morții (dovada stă, între altele, și ultima creație a lui, un grup statuar, despre care Vlad susține că „nu e o plăsmuire omenească, ci contrariul ei, un obiect de panică, o negație palpabilă. Însăși moartea" și pe care sculptorul decide finalmente să îl distrugă), Manole Crudu crede cu tărie că mesajul artei trebuie, totuși, să fie, în esență, unul solar, străbătut de o anumită notă de seninătate și împăcare, un mesaj care să eufemizeze moartea, în manieră mioritică („Pur și simplu cred în demnitatea umană și știu că, în imensitatea unui univers ostil sau indiferent, unica soluție pentru om e de a rămâne cu înverșunare fidel lui însuși, de a rezista fricii de abis, de a se bate împotriva necunoscutului și de a câștiga teren pentru ordinea lui umană"). Vlad, mai puțin receptiv la mesajul mioritic, recomandă, dimpotrivă, o artă care să nu eludeze, ci să încerce a privi în față ororile subconștientului („Știu că în fiecare din noi există o zonă de fund, obscură și nedefinită, în care se deschid ciudate guri de peșteri"). În cele din urmă, Vlad pare totuși convins de superioritatea atitudinii mioritice și a crezului solar, de care se lăsase călăuzit tatăl său, de-a lungul unei întregi cariere artistice; în orice caz, Vlad dă o mână de ajutor la distrugerea „monstrului" născut de sculptor, înaintea sfârșitului. De o remarcabilă rigoare a

Scanned with OKEN Scanner

construcției, dezvoltând în sens personal unele motive de sorginte mitică, *Moartea unui artist* rămâne una dintre dramele cele mai tulburătoare din teatrul românesc contemporan.

EDIȚII: *Moartea unui artist*, piesă în două părți, București, 1975; *Teatru*, 2 vol., București, 1978.

REFERINȚE CRITICE: Virgil Brădățeanu, *Viziune și univers în noua dramaturgie românească*, 1977; Valeriu Râpeanu, *Studiu introductiv*, la vol. *3 dramaturgi contemporani*, 1976; Radu G. Țeposu (ed.), *Horia Lovinescu interpretat de...*, 1983.

L. P.

MOMENTE — Volum de proză scurtă de Ion Luca Caragiale, București, Editura librăriei Socec, 1901. Sumarul cărții conține, alături de patru nuvele și povestiri (*La hanul lui Mânjoală*, *Cănuță, om sucit*, *La conac* și *Două loturi*), patruzeci și una de schițe și foiletoane, din care majoritatea au apărut, mai întâi, în ziarul „Universul" (între 1899–1900), iar restul, în special în revista „Moftul român" (1901).

Într-un strălucit articol programatic, *O bună lectură*, **I. L. C.** observă că „A crea o literatură înseamnă a crea o proză", întrucât aceasta din urmă este deliberată, construită, pretinzând o anume rigoare reflexivă, iar, pe de altă parte, „tehnica prozei ascunde sute și mii de secrete, a căror subtilitate ar sfida cele mai rafinate cursuri de retorică". O ilustrare foarte interesantă a apetitului constructiv și reflexiv al prozatorului conține chiar volumul de *Momente*, unde ordinea schițelor nu este aleatorie, ci premeditată de autor, bine calculată în vederea obținerii unor anumite efecte. O privire aruncată asupra sumarului e întru totul revelatoare: *Momentele* constituie un volum gândit și construit de **C.** conform tehnicii muzicale, în care câte o *temă* anunțată și fixată de către o schiță se dezvoltă în diverse *variațiuni* prin intermediul schițelor subsecvente. Astfel, *Reportaj* inaugurează seria de momente dedicate presei și acelor „infatigabili reporteri" din speța lui Caracudi: *Ultima oră!...*, *Boris Sarafoff!...*, *Groaznica sinucidere din strada Fidelității*; acestora le urmează imediat o schiță înrudită, *Amicul X...*, unde eroul, colportor de informații prelucrate fantezist, realizează un soi de gazetă vorbită. O altă serie de schițe este consacrată „mutatului": *Caut casă...*, *De închiriat* și, parțial, *Proces–verbal*, care, totodată, ca parodie a stilului birocratic și administrativ, anunță tematic un alt moment, anume *Urgent...*, ce îi succede imediat ca variațiune. Urmează momentele educației: *D-l Goe*, *Vizită* și oarecum, *Triumful talentului*. Într-un chip foarte subtil, prin schițele învecinate *Întârziere* și *Petițiune*, momentul „nerăbdării" este combinat cu acela al „răbdării". Seria subsecventă e aceea a „partidelor de plăcere", adică a petrecerii: *La Moși...* și *Tren de plăcere*. Se înșiruie apoi, în ordine, momente ale politicii (*Atmosferă încărcată*, *Tempora...*, *O lacună...*, *Situațiunea*), ale „lumii bune" (*Five o'lock*, *High–life*), ale familiei (*Cadou...*, *Diplomație*, *Mici economii...*). Un grup aparte îl formează momentele cu tonalitate gravă și chiar tragică: *Inspecțiune* și *Ultima emisiune...*. Așa–zisele „reminiscențe" incluse în volum (*Boborul* și *Baioneta inteligentă*) sunt precedate de un moment într-o oarecare măsură înrudit, *O zi solemnă*, și însoțite, aproape imediat, tot de o schiță cu caracter autobiografic: *Grand Hotel „Victoria Română"*. În fine, ultima categorie de schițe o cristalizează scenetele: *Justiție*, *Art. 214*, *Căldură mare*, *C. F. R.* (includerea lui *Bubico...* printre aceste piesete pare complet de neînțeles dacă nu ținem seama, pe de o parte, de faptul că schița conține secvențe în care replicile sunt așezate, grafic, conform modalității teatrale, iar, pe de alta, că, împreună cu *C. F. R.*, încheagă o altă subgrupă, aceea a momentelor „drumului–de–fier"). În cadrul acestui aranjament meticulos alcătuit după principiul muzical al *Temei și variațiunilor* (cum sună, de altfel, chiar titlul uneia dintre schițele caragialiene), există și câteva momente flotante, independente, care – despărțind diversele serii tematice și stilistice din sumarul *Momentelor* – rup monotonia grupajelor, având însă și o funcție laitmotivică: *Lanțul slăbiciunilor* e o variațiune la precedentele momente ale educației și școlii; *1 aprilie* și *Telegrame* sunt laitmotive pentru momentele parodierii stilurilor, dar, concomitent, prima schiță, prin „arta minținutului" și a mistificărilor, prevestește un alt moment flotant, *Amici*, care, la rândul său, ca structură formală, anunță grupajul piesetelor; în sfârșit, *25 de minute...*, schiță înscrisă în orbita „reminiscențelor", este, la origine, tot un fel de amintire, după cum atestă prima sa variantă („Reîntoarcerea lui

Scanned with OKEN Scanner

M. S. şi I. S. ne aminteşte o povestire ce ne-a făcut-o un prietin..." etc.). Sigur că, în atare condiţii, e de prisos să spunem că nici titlul volumului nu este întâmplător. Din amintirile contemporanilor lui **C.** ies la iveală, cu claritate, căutările scriitorului de a găsi o denumire adecvată: „La o masă din fund de la «Gambrinus», unde ne întâlneam în toate zilele, [...] Caragiale ne anunţă într-o seară că peste câteva zile are să apară în volum bucăţi alese din schiţele lui săptămânale publicate în „Universul" şi caută un titlu care să fie însă o singură vorbă... Nici unul din câţi eram atunci la masă n-am putut să-i dăm ce ne cerea şi tot el a găsit cuvântul *Momente* sub care s-a şi publicat volumul". Sintagma aleasă de **C.** e atât de inspirată şi datorită polisemiei sale: căci dacă ne luăm după dicţionare, *moment* înseamnă şi „clipă, ceas, minut, oră, secundă" (să ne amintim de acel *Sekundenstil* lansat, în chiar vremea lui **C.**, de naturaliştii germani), dar şi: „circumstanţă, ipostază, împrejurare, situaţie" sau „etapă, fază, punct, stadiu"; *momentele* caragialiene sunt, deci, şi instantanee fulgerătoare ori clipe de viaţă, adică efemeride fixate pe retina eternităţii, dar şi situaţii sau ipostaze decupate intenţionat pentru exemplaritatea lor în privinţa unor anumite faze ori stadii ale existenţei. De aceea, **C.** ar fi putut să pună ca subtitlu al *Momentelor* formula *schiţe exemplare*, aşa cum Unamuno, după model cervantin, şi-a numit creaţiile *nuvele exemplare*, atrăgând atenţia că această titulatură are un caracter mai mult etic decât estetic: „...le numesc exemplare, ... fiindcă le dau drept exemplu – chiar aşa – exemplu de viaţă şi realitate". Intenţionalitatea etică, moral–cathartică nu este la **C.**, cum s-ar putea crede, numai implicită, ci făţiş explicită, după cum ne previne, cu un ton categoric, splendida sa introducere la „notiţele critice" scrise pentru ziarul „Universul": „Odinioară, nu prea de multă vreme – popoarele mici fac repede progrese mari – părinţii noştri ziceau cu mândrie că românul e născut poet. Astăzi, tot cu atâta mândrie, dacă nu chiar cu mai multă, noi putem zice că românul e născut critic. Poezia este atributul tinereţei – critica, al bărbăţiei. Să fim bărbaţi şi sper că suntem"; scriitorul mărturiseşte răspicat că realitatea acută şi nudă îl împiedică să se abandoneze, cu iresponsabilitate, reveriilor idealizante ori înaltelor speculaţii gratuite: „Eu nu mă pot gândi sus când umblu cu picioarele goale pe coji de nuci. Viaţa banală a mea, a noastră a tuturor românilor, iată ce mă interesează, iată ce-mi atrage irezistibil atenţia. Ferice de ei, groase tălpi trebuie să aibă". Deliberarea reflexivă este, deci, vizibilă în privinţa structurii volumului de *Momente* (inclusiv în aceea a titlului), după cum şi în privinţa fiecărei schiţe în parte. De altfel, tot într-unul din articolele programatice, anume în *O bună lectură*, **C.** se întreabă „ce va să zică o bucată bună" de proză, răspunzând pe loc că este „aceea care ne poate plăti drept munca intelectuală a cititului": opera prozastică fiind producţia „celui care gândeşte", perceperea adecvată a construcţiei sale presupune un efort sporit de lectură şi prezenţa unui cititor implicit care s-o descopere şi s-o descifreze. Acele „sute şi mii de secrete" ale tehnicii prozei dezvăluie mereu, asemeni unui palimpsest, existenţa – sub un **C.** neptunic, de suprafaţă, care pare definitiv clasat – a unui alt **C.**, plutonic, plin de intenţionalităţi ascunse. Predominanţa în cazul autorului *Inspecţiunii* a inteligenţei artistice asupra purei inspiraţii creatoare, ca şi capacităţile sale neobişnuite de tehnician, de „meşteşugar" obsedat de perfecţiunea formală au fost surprinse de Ibrăileanu într-o expresivă şi exactă formulare: „Eminescu e mai poet decât artist, oricât de mare artist e. Caragiale e mai artist decât poet, oricât de mare poet e". Asemenea „bucăţi bune" de proză, în care scriitorul se dezvăluie, cu strălucire, „mai artist decât poet", sunt, de pildă, *Inspecţiune* şi *Două loturi*, deoarece, vorbind tot în termeni caragialieni, „justifică" raportul între osteneala ce şi-a dat spiritul meu cu dânsa citind-o şi folosul ce el a obţinut după osteneala sa"; iar în ciuda aparenţelor lor umoristice, cele două creaţii reclamă, pentru a fi decodate, exercitarea unei reale „munci intelectuale a cititului", datorită semnificaţiilor transcendentale pe care tragicul le insinuează în materia comică. Cum se ştie, la apariţia *Momentelor* în 1901, umoristul George Ranetti i-a dat lui **C.** o replică memorabilă: „Nu *Momente*, maestre, ci *Monumente* trebuia să botezi admirabilul volum, căci fiecare din paginile lui e un monument de spirit de observaţie, de spirit sadea, de perfecţiune artistică". Verdictul acesta, nu lipsit, intenţional, de un anume

Scanned with OKEN Scanner

accent calamburesc, este astăzi definitiv şi unanim ratificat de istoria şi exegeza literară. Dar la 1901 lucrurile stăteau cu totul altfel, căci o parte din contemporanii lui C. păstrau o rezervă radicală faţă de *Momente*, care, în opinia lor, ar fi reprezentat, spre deosebire de teatru şi nuvele, opera minoră a scriitorului. Motivul fundamental ce trebuie să fi declanşat cecitatea estetică în faţa schiţelor şi care o şi explică se află în realitatea pe care ele o reflectă. Ca într-un serial de actualităţi, secvenţele caragialiene reproduc fragmente vii, caracteristice, din contingent, din realitatea *imediată*, şi abundă în referiri şi aluzii la tribulaţiile cotidiene din epocă, fapt ce a creat, aproape firesc, falsa impresie a unor texte minore, cu timbru foiletonistic şi, deci, efemer. Există o relaţie aproape nemediată între „momente" şi realitatea de ultimă oră pe care ele o înregistrează. Intuind, cu siguranţă, primejdia unei asemenea receptări depreciative şi superficiale a volumului său, C. a pus, alături de „momente", şi creaţii de altă factură, mai „elevate" (cum sunt *La hanul lui Mânjoală*, *La conac*, *Cănuţă, om sucit*, precum şi nuvela *Două loturi*, care, însă, prin material şi atitudine, face corp comun cu universul schiţelor) şi care dau senzaţia de „literatură", de „invenţie", favorizând evaziunea cititorului din realitatea imediată. În mod paradoxal, procedând astfel, scriitorul a accentuat contrastul dintre aceste opere de tip diferit şi a înlesnit tocmai inevitabilul: mulţi dintre contemporanii săi, elogiind *La hanul lui Mânjoală*, au deplâns, în schimb, excesul de actualitate şi aşa-zisa netransfigurare a celorlalte proze, cu reflex imediat în viaţa cotidiană a epocii. *Momentele* reprezintă, într-adevăr, reflexele uimitor de prompte ale unor evenimente reale, absorbind şi conservând efervescenţa şi vehemenţa iscate în jurul lor, ecourile lor profane, de culise, materializate în comentarii, argumentaţii pro şi contra, polemici, confirmări şi dezminţiri, speculaţii, zvonuri, bârfe etc. De aceea, fraza emblematică, potrivită mai tuturor „momentelor" şi sugerând „atmosfera încărcată" a schimbului de opinii pe baza „ultimelor informaţiuni", este cea din debutul *Inspecţiunii*: „Mai mulţi prieteni – impiegaţi în diferite administraţii publice – stau de vorbă, la masa lor obicinuită într-o berărie, despre chestiunile la ordinea zilei". Datorită capacităţii absolute de absorbţie a oricărui fel de mostră extrasă din structurile multiple ale realităţii timpului lor istoric, *Momentele* conţin o catagrafie mozaicată a evenimentelor, mentalităţilor şi moravurilor de sfârşit de veac şi, totodată de început de secol românesc. Iată de ce, în *Note şi impresii*, G. Ibrăileanu afirmă despre C. că „este cel mai mare istoric al epocii dintre 1870–1900. Un istoric complect, care arată, care critică şi care explică", iar în prefaţa ediţiei a II-a a *Spiritului critic în cultura românească* ţine să precizeze că paragraful referitor la opera caragialiană ar trebui remaniat, „pentru că, de la războiu încoace, mă conving din ce în ce mai mult că acest om a văzut mai bine decât oricine în realitatea noastră socială". Constituind proiecţii, de o acută promptitudine, ale unor *momente* de viaţă familială, publică, social–politică sau, în genere, ale unor *momente* din aria raporturilor interumane, schiţele caragialiene cuprind o cantitate apreciabilă de adevăr istoric, ce poate fi confruntat cu alte surse de informaţie: ziarele vremii, memorii, corespondenţă, discursuri parlamentare ş.a.m.d. Nu e, deci, de mirare că contemporanii lui C. receptau „momentele" în cu totul alt mod decât noi, din unghiul viu al cunoaşterii sensibile, savurând şi înţelegând altfel comentariile, aluziile, polemicile şi reacţiile personajelor. Şi iarăşi nu e de mirare că, pentru cititorii „Universului", foiletoanele acestea, din cauza actualităţii lor imediate, puteau crea şi impresia perisabilităţii, a netransfigurării şi a lipsei de transcendenţă artistică. Aceasta şi fiindcă reprezentau o fixare a momentului – nu numai a unei anumite zile, ci adeseori a unei anumite ore sau clipe – schiţa caragialiană include, mai totdeauna, şi fişa de observaţie meteorologică a timpului, începând cu datarea calendaristică (precizările temporale, foarte minuţioase în foiletoanele din „Universul", au fost, într-o oarecare măsură, atenuate de C., când şi-a strâns „momentele" în volum). Pasajele acestea de ordin conjunctural–cotidian scot în evidenţă faptul că, liminar, *Momentele* au constituit un fel de proză ocazională (în sensul pe care Goethe îl dă „ocazionalului" în literatură), aşadar o proză provocată direct de una sau alta dintre întâmplările sau impresiile reale, de ultimă oră, care tocmai se cristalizează şi se consumă în prezentul imediat al celui ce le transcrie. O asemenea proză ocazională pare să

Scanned with OKEN Scanner

trăiască numai cât trăiește și fragmentul de realitate reflectat, atât timp cât „ocazia" supraviețuiește, cât interesul în jurul unui eveniment nu se stinge încă. Astfel că, în epoca receptării sincrone, putea părea că *Momentele* nu răsfrâng actualitatea perenă a artei, ci doar pe aceea trecătoare a realității. Într-un dialog de tip platonician, în care sub diverse măști se înfruntă opinii diferite asupra destinului în eternitate al operei caragialiene, E. Lovinescu a înregistrat, foarte exact, impresia aceasta (reprezentată, îndeosebi, de Pompiliu Eliade): „Eroii lui Caragiale sunt reprezentativi, dar numai pentru o epocă mărginită". Proza ocazională a *Momentelor* ar fi urmat să se volatilizeze o dată cu extincția cauzelor generate de realitate; această proză așa-zis „mărginită" ar fi trebuit să dispară o dată cu „epoca mărginită" pe care o circumscrie. Și, totuși, s-a întâmplat exact pe dos. *Momentele* și-au conturat o aură de eternitate și o autoritate de etalon tocmai pe măsură ce s-au îndepărtat de actualitatea pasageră, pe măsură ce particulele de contingent s-au dezagregat. La origine, *Momentele* au fost întâmplări din realitatea imediată și primii lor cititori, în firească cunoștință de cauză, le-au și recunoscut ca atare; un paradox fericit, iscat chiar din interiorul acestor schițe, face însă ca și noi, astăzi, să le percepem, în esență, la fel, fără a avea senzația că deasupra lor s-a lăsat o ceață a vetustețiii. Cu alte cuvinte, dacă nu le mai receptăm doar ca anumite întâmplări de zi cu zi, ce pot fi datate precis (precum într-o proză ocazională), le receptăm, în schimb, ca *epure* ale oricăror întâmplări cotidiene. Dacă, liminar, păreau exponențiale numai pentru „împrejurările restrânse" ale unei „epoci mărginite", ele se dovedesc acum valabile pentru împrejurări generale.

EDIȚII: *Momente*, București, 1901; *Momente*, I–II, cu un studiu de E. Lovinescu, București, 1929; *Opere*, II–III, ediție îngrijită de Alexandru Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, București, 1960–1962; *Teatru și Momente*, I–II, București, 1971; *Momente și schițe*, București, 1985; *Temă și variațiuni*, Cluj, 1988; *Momente*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Ion Vartic, notă asupra ediției de Mariana Vartic, Cluj, 1997.

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, I–II, 1971; Ștefan Cazimir, *Caragiale. Universul comic*, 1967; Al. Călinescu, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, 1976; Mihai Gafița, *Studii de istorie literară*, 1979; Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, 1983; V. Fanache, *Caragiale*, 1984, ediția a II-a augmentată, 1997.

I. V.

MONASTIREA ARGEȘULUI — Baladă populară, publicată pentru prima dată în colecția lui Vasile Alecsandri, *Poezii poporale. Balade* (*Cântece bătrânești*), II, Iași, 1853 și în multe ediții ulterioare.

Capodoperă a literaturii orale, cântecul epic despre jertfa zidirii (atestat în 242 variante, plus 38 de legende în proză) se originează de la un ansamblu de credințe foarte vechi. Interrelațiile complexe ale textului literar cu acest ansamblu sunt relevate de M. Eliade: „Putem deci afirma următoarea secvență: ritul de construcție – legenda victimelor jertfite – baladă. Pe de altă parte, ritualul de construcție este și el o consecință «teoretică» a unui mit cosmogonic și a unei întregi metafizici arhaice, care afirmă că nimic nu poate dura dacă nu are «suflet» sau nu este «însuflețit». Secvența se întinde astfel de la cosmogonie la produsul literar popular". În numeroase mitologii, la crearea lumii, demiurgul a săvârșit un act sacrificial, iar acest mit cosmogonic devine modelul exemplar al tuturor creațiilor. Riturile și legendele construcțiilor au fost atestate la popoare de pe toate continentele. Se sacrificau mai ales femei și copii; o dată cu evoluția mentalității, jertfele umane au fost substituite cu umbrele acestora, mai ales în Balcani (umbra fiind mai puțin un substitut și mai mult un eufemism), cu oase și cranii omenești, cu animale și păsări, cu substanțe încărcate cu forțe cosmice (argint, perle), cu ierburi verzi, cu ouă, pâine, vin, sare, untdelemn. Toate sacrificiile au o „structură omologată cu sacrificiul primordial, care a avut loc la creația lumii" (Eliade). Cercetători care au scrutat tema în profunzimile ei afirmă cu temei că în epoci îndepărtate sacrificiul uman era acceptat de bună voie, deoarece era adânc motivat de credința că o moarte violentă asigură victimei o postexistență privilegiată. Sacrificiul se face „pentru că așa s-a făcut «la început», când au luat naștere lucrurile, și pentru că numai așa se însuflețește un lucru și i se conferă realitate și durată" (Eliade). Dacă riturile și legendele construcțiilor au o răspândire cvasi-universală,

Scanned with OKEN Scanner

cântecul epic despre femeia zidită se întâlnește numai la popoarele din sud–estul Europei: neogreci, bulgari, albanezi, macedoromâni, sârbo–croați, români și maghiari. Specialiști ai domeniului au formulat ipoteza că versiunea neogreacă ar fi cea mai veche, printre altele pentru că, în sudul Greciei, are funcție de bocet, că de aici s-a răspândit la albanezi, bulgari și macedoromâni, de la bulgari și de la albanezi la sârbo–croați, și tot de la bulgari la români, iar de la aceștia la maghiari. Ipoteza a fost aproape general acceptată. Dar intensificarea cercetărilor de teren, compararea versiunilor naționale pe această bază și urmărirea funcției textelor au condus la concluzii mai nuanțate. Astfel, în nordul Transilvaniei (Sălaj, Someș, Lăpuș, Bistrița), izolat și în Timiș și Arad, cântecul despre femeia zidită are funcție de colind de doliu, interpretat la familiile la care a murit cineva de la Crăciunul precedent. Descoperirea și cercetarea variantelor colind o datorăm lui I. Taloș, care publica în 1962 („Revista de folclor", 7, nr. 1-2) studiul *Balada Meșterului Manole și variantele ei transilvănene*. Aproximativ în aceeași arie, au funcție de colind de doliu și variantele *Mioriței*. Prin urmare, la extremitatea sudică (Grecia), și la cea nordică (Transilvania) a ariei de răspândire, s-au conservat formele cele mai arhaice, ceea ce pledează pentru poligeneză și, alături de alte caracteristici, pentru circulația de la un popor la altul în ambele sensuri. Există în bibliografia de specialitate ipoteza potrivit căreia circulația baladei s-ar fi realizat în primul rând datorită zidarilor macedoromâni, numiți „goge" (termenul „goga" devenind la sârbi și albanezi substantivul comun pentru „zidar"). Faptul că meșterii zidari sunt condamnați de însăși meseria lor să își sacrifice familiile, le conferă o soartă tragică; elaborarea poetică a acestui motiv nu se poate concepe decât într-un mediu de zidari în care s-au conservat până târziu „secrete de meserie" și ritualuri de un incontestabil arhaism. Versiunea colind conservă un stadiu mai arhaic decât versiunea baladă; „faptul epic este redus la esența lui, în conformitate cu trăsăturile specifice ale colindei" (Bârlea) și datează din cele mai vechi timpuri; rădăcinile sale vădesc concepții și practici durând din preistorie; este posibil să ne aflăm în fața unui sâmbure autohton, traco–elino–latin, cu rădăcini rituale mai vechi, în lumea preindoeuropeană (Bârlea). Versiunea baladă circulă în Oltenia, Muntenia și Moldova, cu prelungiri în Banat și Transilvania de sud–est (pe alocuri, alături de varianta colind), precum și la românii din Iugoslavia și Bulgaria. Toate versiunile naționale cuprind următoarele motive: a. nestatornicia zidurilor; b. necesitatea de a fi zidită o femeie în temelii; c. sacrificarea celei mai bune soții. Variantele românești conțin motive neîntâlnite în cele sud–dunărene, considerate de unii cercetători exterioare temei; pe baza lor, ei contestă autenticitatea baladei românești. În timp ce versiunile sud–dunărene debutează cu motivul dărâmării zidurilor, versiunea românească începe printr-un ritual: căutarea locului pentru construcția Mănăstirii Argeșului, motiv care nu poate fi considerat nicidecum exterior, deoarece în societățile arhaice se cunosc numeroase rituri pentru alegerea locului construcției unei locuințe, cu atât mai mult pentru un lăcaș de cult. Motivul cuprinde prezentarea protagoniștilor și călăuzirea lor de un cioban. Locul este damnat, marcat prin zidul părăsit la care se reped „câinii cum îl văd", „Și latră a pustiu/ Și urlă a mortiu". Balada nu motivează de ce locul a devenit astfel, dar ne sugerează că el poate fi absolvit de un asemenea marcaj prin rituri specifice. Al doilea motiv din versiunea românească, cu care încep celelalte versiuni, este acela al nestatorniciei zidurilor; tot ce zidesc meșterii ziua se surpă noaptea. Pare a fi motivul cel mai unitar. În motivul următor, li se face cunoscută meșterilor (de regulă meșterului mare), fie de către un geniu (variantele neogrecești), fie de către o pasăre (variantele macedoromâne), fie de către o zână (variantele sârbo–croate), fie în vis (variantele bulgare și românești), nevoia de a sacrifica pe soția unuia dintre ei, care va veni prima cu prânzul a doua zi. În cele mai multe versiuni, zidarii fac legământ să nu comunice soțiilor ce le așteaptă, dar îl respectă numai meșterul mare sau cel mai mic dintre frații zidari. În versiunea românească, soția lui Manole sosește prima. La vederea ei, meșterul îl roagă pe Dumnezeu să o oprească din cale, dar orice încercări sunt zadarnice. În motivul următor este sacrificată soția; este actul ritualic fundamental, cheia de boltă a baladei. În versiunile sud–dunărene, meșterul–soț mimează tristețea, pentru că și-ar fi pierdut inelul de logodnă în zid; când soția îl caută, este zidită. În versiunea românească, imolarea soției se face într-o at-

Scanned with OKEN Scanner

mosferă de glumă, de mare şi delicată dragoste, de încredere între soţi: „Stăi, mândruţa mea,/ Nu te spăria/ Că vrem să glumim/ Şi să te zidim!/ Ana se-ncredea/ Şi vesel râdea,/ Iar Manea ofta/ Şi se apuca/ Zidul de zidit,/ Visul de-mplinit". În toate versiunile naţionale, soţia sacrificată este personajul principal. Dar în cele sud-dunărene, victima este păcălită, protestează, se zbate, se lamentează, îşi blestemă destinul. Numai în cea românească ea acceptă cu resemnare şi cu seninătate zidirea rituală, devenind astfel unul dintre personajele cele mai luminoase ale literaturii noastre orale. Versiunile sud-dunărene se încheie cu acest motiv. Pe teren românesc, balada mai cunoaşte unul: zborul de Icar al meşterului Manole şi moartea sa tragică. Caracostea a demonstrat valoarea artistică singulară a baladei româneşti: spre deosebire de celelalte versiuni, Manole trece pe prim-plan fără a aduce vreo „scădere figurii atât de duioase şi de umane a soţiei. Soarta amândurora este nedespărţită. Iar faptul că totul este privit din perspectiva sfâşierii lăuntrice a meşterului dă baladei orizont şi înţeles adânc" (Caracostea). Rămas pe acoperiş după luarea schelelor la porunca lui vodă, Manole îşi construieşte aripi de şindrilă, asemenea celorlalţi meşteri. Când se pregătea să sară, aude glasul duios şi stins al soţiei: „Cum o auzea,/ Manea se pierdea,/ Ochii-i se-nvelea,/ Lumea se-ntorcea,/ Norii se-nvârtea/ Şi de pe grindiş,/ De pe coperiş,/ Mort bietul cădea!/ Iar unde cădea,/ Ce se mai făcea?/ O fântână lină,/ Cu apă puţină,/ Cu apă sărată/ Cu lacrimi udată!". În unele variante, izvorul acesta este tămăduitor. Transformarea lui Manole în fântână este o formă de apoteozare a sa, „cu ajutorul mijloacelor mitice" (Bârlea). Iar fântânile au, în cultura tradiţională, semnificaţii multiple, printre care perpetuarea amintirii cuiva. În corpurile lor noi, mănăstirea şi izvorul, cei doi soţi se reîntâlnesc în postexistenţă, unde dragostea lor se perpetuează. Dincolo de a fi un orgolios mânat de patima creaţiei, cum se afirmă adesea, Manole este un sacerdot care înfăptuieşte un act ritualic cu adânci semnificaţii cultice. El îşi jertfeşte soţia şi se jertfeşte pe sine pentru construirea unui lăcaş de cult, loc de rugă şi reculegere, centru, imagine şi axă a lumii. Subiectul baladei reprezintă mai mult decât o întâmplare, fiind pătruns „de forţele tainice, devine mit" (Caracostea). Este greu de spus dacă balada redescoperă mitul (Călinescu) sau dacă îl perpetuează; oricum, personajele principale au conservat până aproape de zilele noastre jertfa zidirii, al cărei model exemplar este cosmogonia.

EDIŢII: Vasile Alecsandri, *Poezii poporale. Balade*, II, Iaşi, 1853; *Poezii populare ale românilor*, Bucureşti, 1866; Poezii populare ale românilor, vol. I, 1965; *Poezii populare ale românilor*, 1971; I. Taloş, *Meşterul Manole*, II, Corpusul variantelor româneşti, 1997.

REFERINŢE CRITICE: M. Eliade, *Comentarii la Legenda Meşterului Manole*, 1943 (republicat în Id., *Drumul spre centru*, 1991); G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; M. Pop, în „Romanoslavica", nr. 9/ 1963; D. Caracostea, *Poezia tradiţională română*, II, 1969; O. Bârlea, în „Limba şi literatură", 16/1973, nr. 3; I. Taloş, *Meşterul Manole*, 1973; Gh. Ciompec, *Motivul creaţiei în literatura română*, 1979; M. Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, 1980; *Meşterul Manole*, studiu, antologie şi note de Maria Cordoneanu, 1980; P. Caraman, *Studii de folclor*, I, 1987.

N. B.

MONOLOG ÎN BABILON — Volum de poezie al lui Al. Philippide, apărut la Bucureşti în 1967. Panoramă a civilizaţiilor, poemele ce îl alcătuiesc sugerează unitatea complexă a umanităţii şi a culturilor, surprinsă atât din perspectiva existenţei nelimitate în „timpul mare", cât şi din unghiul vremelniciei, în „timpul mic", individual. Luând naştere prin dialogul universal dintre lucruri şi semnificaţii, poezia intelectualistă a autorului are drept miză un ambiţios deziderat al concomitenţei, sesizabile în maniera simultaneităţii epocilor „varii, şi vechi şi noi" din „timpul elastic şi subtil al *Eneidei*". Postură tipic romantică a eului, monologul titlului afirmă, paradoxal, irepresibila voinţă de dialog a spiritului unui „călător stingher", înspăimântat cu adevărat doar de absenţa răspunsului, de „tăcerea aprigă şi rea" a meleagurilor unde „nu-i voie să rosteşti cuvinte" şi unde, cuprinşi de-o „deznădejde fără leac", locuitorii se îndepărtează de străin, „temându-se de vreo întrebare". Receptacul de glasuri „din vremi de-odinioară", poetul opune liniştii cumplite provocarea sa interogativă mereu reînnoită. Având drept sediu „lumea dinăuntru a inimii profunde", întrebarea dă consistenţă discursului poetic, conturând în acelaşi timp marile teme ale volumului: *destinul, istoria, supravieţuirea individului, trecerea vremii, moartea, perenitatea poeziei, complexitatea inepuizabilă a sufletului omenesc.*

Scanned with OKEN Scanner

Autoportret laconic, detaliat ulterior, *Căutătorul* deschide volumul trasând două din coordonatele majore ale creației unui poet ce se concepe în postura de *homo viator* angajat în lungi călătorii spre țări îndepărtate, într-o fabulos–mitologică geografie, dar tot atunci și pe imprevizibile trasee lăuntrice: *peregrinarea* perpetuă și recursul la întrebările cu neputință de epuizat, conturând două tendințe, romantică și clasică, „împletite într-o singură expresie". Tainic, țelul urmărit în solitudine, căci poetul avansează în labirintul itinerarului său lipsit de călăuză, pare a consta într-o „nădejde de mult promisă", care-i stârnește și-i întreține ardența căutării cu sens ascensional („atât noian de scări"), izbăvitoare de hărmălaia „egocentrismului gregar". Priveliștile străbătute – „construcții alegorice ale imaginarului" – fac să se întrevadă, atunci când sunt descompuse de atotputernicia malefică a *Scamatorului de pe munte*, „mai cruntă chiar decât nemărginirea", „imensa schelărie a haosului negru", pentru ca, alteori, trecute printr-o luminoasă lentilă clasicistă, să înfățișeze tabloul „de limpede legendă greacă", populată cu ciclopi, titani, sirene, Diana, Pan, Echo, Acheron etc. Revigorat de duhul vechiului Proteu, poetul se simte legat de întreaga fire, impulsul „împrăștierii" în natură, „încadrat într-un strălucitor chenar de mitologie elină" (*Dintr-o călătorie*), având drept țintă „văile arcadiene", nemaicercetate de omenirea acaparată de obsesia tehnicistă. Periplul cu funcție gnoseologică, „mărturisind avatarurile cunoașterii timpului clasic", atestă nu mai puțin cunoașterea de sine a poetului „conștient de caracterul profund dual al organizării sale psihice, de aspirația sufletului plin de «vechi amurguri» spre echilibru și armonie, precum și de redutabila resurecție a ispitelor de demult, ce transformă olimpianismul precar în dominantă neliniște". Seninătatea văzduhului de „Arcadie ferice" alternează cu panouri monumentale, unde dinamica expresionistă a liniilor expune „sucite–arhitecturi arborescente", „un babilon de turnuri și palate/ din toate vremurile adunate". Figurația colosalei scene a poeziei reunește, la **P.**, „vietăți străine lumii noastre", „ciclopi din alte lumi", „sosiți din stele", alături de mulțimea informă, tălăzuind agresiv pe străzile unei „imense metropole funerare", – spațiu anexabil acelor „locuri rele", tipice imaginarului poetului, „catedralele zgomotului" – amenințătoare prin absența individualității, a semnelor ei distinctive și a valorilor ce o proclamă. În replică, e descrisă o uriașă „răzvrătire" a lumii vegetale, pornită să înfrunte „omul, uzurpator flecar". Demonul revoltei pune în năprasnică mișcare „eucalipți și cedri", „oștiri de pini", „arbori fără nume" și pâlcuri de „mari sequoia" năpustindu-se „spre marile orașe/ zdrobind palate, fabrici, gări, hale, turnuri, poduri", reinstaurând „era vegetală" pe pământ. Viziunile poetului, transparent alegorice, precum *Papirusul* cu caracter antifascist datând din anii 1942-43, reprezintă tot atâtea metafore existențiale ce surprind angajarea poetului într-o tentativă de transfigurare a limitelor cunoscutului, în intenția reconstituirii „efigiei" șterse, a arhetipurilor (*sufletul–palimpsest*, unde prin dezvăluiri succesive se accede la nemairostitul încă), sau în aceea de revelare a subtilelor conexiuni (de ex. „între o rază tânără și-o stea"), accesibile, uneori, grație visului, însă întotdeauna datorate privirii poetice: „c-un fir pe care-l trag din stele/ Poeții leagă vremile-ntre ele". În același timp, versurile poetului conturează sensul invers al traseului, ducând „din dibuire-n dibuire" la „noi enigme și mistere". Suprema enigmă rămâne omul, „făptura sibilină", misterioasă și inefabilă, „exilată", prin ceea ce deține *Incomunicabilul*, „în absolut". Față de șansa extinderii mereu posibile a periplului exterior, dificultatea explorării tărâmurilor lăuntrice e afirmată axiomatic: „Pe hartă nu mai sunt ținuturi noi./ Necunoscutul e în noi". Întregul volum „e străbătut de ecourile unei experiențe sufletești cu totul noi, experiența catastrofelor sociale și a ireductibilității individului la istorie". Poemul titular reunește într-o sinteză de mare forță sugestivă motivele specifice poeziei autorului: *adevărul, credința, celebritatea, acțiunea, zădărnicia, înțelepciunea, îndoiala, faima, renunțarea, spaima, visul, filosofia, destinul*. Prilejuite de moartea lui Hefestion și într-un fel adresate acestui „prieten bun de sfat și de povață", gândurile lui Alexandru Macedon recapitulează un traiect existențial exemplar, în dorința descoperirii acelor repere menite a da sens trecerii omului pe pământ, lumii în general. Peste harta desfășurată a campaniilor de cucerire a unei Asii crepusculare se așternumbre ilustre – Pitagora, Homer, Pitia, filosoful de

Scanned with OKEN Scanner

la Ind, Platon – a căror simplă citare introduce în discursul strategului-elev al lui Aristotel o notă de fertilă relativizare, destinată să întărească valabilitatea crezului că „cunoașterea e tot o cucerire" în reciprocitatea datelor ce-l alcătuiesc: „cucerirea e tot cunoaștere", așa cum o vedem ilustrată în *Monolog*. Aici, răspândirea „luminilor eline" printre învinșii marelui cuceritor se produce în condițiile imprevizibile ale contactului cu civilizații și mentalități stranii, poate, dar oricând capabile de elevația dialogului: „Credința lor e că există-n om/ Un miez etern de cuget și voință/ Mai pur decât acel nătâng atom/ De Democrit prin Haos zvârlit cu ușurință... Ce soi ciudat de oameni/... Hrănindu-se arare cu rădăcini și poame/ Pot luni întregi să rabde de sete și de foame,/ Și știu, fără altare de jertfă, fără temple, / Divinitatea pură în sine s-o contemple./ Virtuți ascetice, de renunțare,/ De care noi, firi agere, sprințare,/ Întotdeauna ne-am ținut departe;/ Dar bine-ar fi din ele s-avem măcar o parte". De același regim relativizator se învrednicesc și zeii, reprezentări concrete ale ideii de nemurire, supuși, însă, asemeni muritorilor, invidiei și dezbinării, patimilor iscate de Eros. „Glasul istoriei dorește să epuizeze lumea terestră plănuind o vastă expediție militară, iar în planul cunoașterii, cititorul lui Platon, al dialogurilor *Simposion* și *Faidon* – una cu «demonii mărunți», «șireți și aprigi», un fel de «gloată ocultă» «rebelă veșnic». Peste glasurile vieții – „sunetele de surle sărbătorești" – se așterne în finalul poemului, neliniștitor, „O! pasărea aceea cu țipăt cobitor!" Volumul se încheie cu poemul *Călătorie și popas*, cu drept cuvânt apreciat drept capodopera ciclului. E o reîntoarcere, prin tunelul timpului, în paginile *Eneidei*, din care poetul reînvie episodul întâlnirii cu „vrednicul Evandru", sub „acoperișul lui umil". E, mai mult decât atât, un elogiu adus Poeziei – „hexametrilor fără moarte" ai acesteia, capabili să cuprindă nu numai „totul", ci „deodată toate", să realizeze, adică, performanța de totdeauna a metaforei: informația simultană.

EDIȚII: *Monolog în Babilon*, București, 1967; *Poezii* (Antologie, postfață și bibliografie de G. Gibescu), București, 1973; *Scrieri, I Visuri în vuietul vremii, Poezii*, București, 1976; *Poezii. Proză.* Postfață și bibliografie de Andrei Roman, București, 1984; *Poezii.* Antologie, prefață de A. Tănăsescu, București, 1986 și 1995.

REFERINȚE CRITICE: Ovid S. Crohmălniceanu, în „Viața Românească", nr. 6, 1967; D. Micu, în „Gazeta literară", nr. 19, 1967; N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei: Al. Philippide*, 1968; Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, 1970; N. Balotă, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, 1974; G. Arion, *Al. Philippide sau drama unicității*, 1982; H. Avrămuț, *Al. Philippide la răscrucile memoriei*, 1984; Elena Tacciu, *Romantismul românesc*, vol. 2, 1985; D. Micu, *Modernismul românesc*, 1985; Ov. Ghidirmic, *Poeți neoromantici*, 1985; D. Flămând, *Intimitatea textului*, 1985.

D. C.

MOROMEȚII — Roman de Marin Preda. Anul 1955 îi aducea lui **M. P.** definitiva consacrare, iar literaturii române – o operă fundamentală: romanul *Moromeții*. După 1967, când a apărut al doilea volum, și apoi după 1975, când a apărut primul volum din *Delirul*, romanul din 1955, care putea să pară atunci încheiat și de sine stătător, a devenit, retroactiv, primul volum al unei proiectate tetralogii, proiect rămas însă neîncheiat, „din el nemairămânând de scris decât al doilea volum al *Delirului*" – după cum arăta scriitorul, într-un interviu din 1975. „Aceste două romane, împreună cu *Moromeții* vol. I și II, vor constitui nu un ciclu, cu alte cuvinte alte romane care se pot citi și împreună, și separat, ci un roman constituit din patru volume, o tetralogie, în care *Delirul* vol. I și II vor fi romanele din interior, iar actualul volum *Moromeții II* va constitui finalul acestei tetralogii". Critica se referă în mod curent la cele două romane ca la *Moromeții I* și *Moromeții II*, iar edițiile ulterioare anului 1967 le cuprind pe amândouă ca volume ale unui singur roman. Filmul *Moromeții*, cu Victor Rebengiuc în rolul principal, a fost realizat în 1986 de regizorul Stere Gulea.

Scriind, **M. P.** recuperează în ficțiune o lume irecuperabil pierdută în existența sa reală. Pierdută prin sine, prin propria-i devenire inexorabilă, revolută social și istoric; pierdută însă, mai înainte, prin fatalitate temperamentală de către copilul de țăran nefăcut să fie țăran, și care urma să devină scriitor tocmai prin congenitala sa inaderență la lumea în mijlocul căreia se ivise. Venit pe lume într-un sat ca atâtea altele și într-o familie de țărani ca atâția alții, copilul reface, din proprie predispoziție, înnăscută, eterna paradigmă a „dezbinării cu

Scanned with OKEN Scanner

lumea", a variabilității temperamentale ce înstrăinează de mediul său accidental pe artistul ori pe intelectualul de vocație: „Soarta care mi-era rezervată ca țăran nu numai că nu mi-a plăcut, dar m-a neliniștit încă din copilărie. Nu împlineam zece ani, când doream din tot sufletul să nu mai fiu țăran. Și abia în momentul în care am izbutit prima ispravă pe care am făcut-o nu ca țăran, ci ca altceva (ceea ce devenisem), m-am simțit despovărat de un destin amenințător". Premisă din care emană, consubstanțial, culorile complementare ale „lumii" ce reliefează inconfundabil „lumea" romanelor sale: nostalgia irizată a trecerilor ireversibile, care purifică și diafanizează în amintire „lumea mea scăldată în lumina eternă a zilei de vară" (*Imposibila întoarcere*), și – în revers – necruțarea lucidă a inciziei în materia impură a acestei lumi „trăind în orbire și nepăsare", lume pe care „lumina vie a minții" o dezvăluie imperfectă, haotică și turbulentă, sortită pieirii prin propria-i stihie. Există în finalul primelor ediții din *Moromeții I* câteva fraze – nu multe – care în toate edițiile ulterioare au fost „scoase", în contextul succesivelor rescrieri și definitivări cu care M. P. își obișnuise cititorii. Faptul a trecut neobservat, nimeni nu s-a întrebat „de ce", și abia ultimul său roman, *Cel mai iubit dintre pământeni*, rămâne în măsură să ofere, prin însuși faptul că a fost scris și că există, sugestia unui posibil răspuns: era poate, atunci, la început de drum, o prematură deconspirare a unui secret, a acelui „secret" despre care a mai pomenit laconic în câteva rânduri, luat de cursul „convorbirilor" cu Florin Mugur, de pildă: „un secret din care scriitorul se hrănește, cu ajutorul căruia își menține echilibrul său interior și din care, desigur, atunci când reușește, scoate la iveală, în formă obiectivă, o povestire, un roman..." „Acea gândire necruțătoare care duce înțelegerea până la capăt și care love[illegible]ște și arde până la os credința în pacea și armonia lumii" (*Moromeții*, I, ed. I): rândurile scrise în jurul vârstei de 30 de ani, cu[illegible] pariu cu sine însuși, pe care scriitorul l-a plătit, în cele din urmă, cu prețul cu care se plătesc capodoperele. „Acea gândire necruțătoare care duce înțelegerea până la capăt și care love[illegible]ște și arde până la os credința în pacea și armonia lumii", înzestrare pe care, în primele ediții ale *Moromeților*, o menea personajului preferat, scriitorul și-a menit-o, de bună seamă, sieși mai întâi. O neconcesivă conștiință morală veghează omniprezent, retrasă în subtextul cărților sale; la rădăcina ei – o opțiune spirituală ireductibilă: aversiunea și aprehensiunea în fața devenirii bezmetice a lumii „trăind în orbire și nepăsare", – reacție exagerată a spiritului frustrat, contrariat în credința sa funciară că această lume „trebuia să aibă undeva un înțeles, trebuia să existe undeva o împletitură ascunsă, niște legături nevăzute care o susțineau. De acolo năvălea întunericul" (*Moromeții*, I, ed. I). Ce cauze ultime comandă, din acest întuneric, prefacerea, schimbarea, mișcarea bezmetică (realmente, ori numai percepută ca atare) a lumii spre destrămare, spre dezagregarea unor stări, tipare, structuri în care, de bine de rău, temporar se stabilizase, – scriitorul nu o spune nicăieri explicit. Vedem însă efectele stihiei „în act", irupând pretutindeni în nesfârșita fenomenalitate concretă a lumii, aici fiind, cum e și firesc, câmpul propriu observației scriitorului. Mai întâi – în filiația biologică, *Moromeții* fiind în primul rând un roman „al familiei", „al paternității". Paginile în care „lumina eternă a zilei de vară" vibrează mai intens ca oriunde – fluid în a cărui transparență lucrurile se sustrag estetic timpului – sunt acelea unde Ilie Moromete apare la apogeul regalității sale de cap și de stăpân al familiei – structură în a cărei stabilitate, milenar verificată, își află și el pivotul forței și liniștii interioare. Hazardul ori legea ascunsă a devenirii biologice fac însă ca Moromete să nu aibă urmași asemenea și pe măsura lui. Fiii nu îi seamănă, nici unul dintre ei nu mai poate reface echilibrul superb al tatălui, porniri divergente îi dezbină: pulsiuni oarbe, violența, ura și rapacitatea instinctuală (Paraschiv, Achim), obtuzitatea bovină, lesne manevrabilă în rău (Nilă), demonul spiritului care, contrariat, se va înrăi și el, eșuând în resentiment și, mai târziu, în intoleranță fanatică (Niculae, mezinul, care nu va uita niciodată că tatăl i-a deturnat destinul, oprindu-l să meargă mai departe la școală). Falimentul soluției de viață a lui Moromete, clădită pe iluzia că prin forța minții se va putea sustrage pe sine din mijlocul insulei familiale, din vălmășagul incoerent al „lumii", este declarat brutal, în finalul primului volum, prin discordia ce-i dezbină familia, prin revolta celor trei fii

Scanned with OKEN Scanner

mai mari care fug de acasă, luând cu ei la București oile și caii, desăvârșind astfel ruina gospodăriei paterne. Pentru că, prin această breșă, în viața protagonistului și a familiei sale irupe turbulent o altă discordie, mai mare: aceea a timpului istoric, brusc accelerat și sălbăticit din aceleași neștiute cauze: „Trei ani mai târziu, izbucnea cel de-al doilea război mondial. Timpul nu mai avea răbdare." Astfel, *Morometii* își dezvăluie și valența de roman social: frescă a satului românesc, odisee a țăranului român, asupra căruia depune, în patrimoniul artei, o ultimă mărturie, o ultimă imagine ce-i păstrează chipul înainte de a dispărea sau a deveni de nerecunoscut. Inserat organic unei tradiții literare preocupate dintotdeauna de destinele civilizației și spiritualității rurale, ce conservă experiența supraviețuirii prin vremuri a poporului nostru, comparabil ca statură, în acest context, cu Ion al lui Rebreanu ori cu țăranii lui Sadoveanu, – Ilie Moromete este, implicit, și o replică polemică la o întreagă „literatură cu țărani" anterioară lui: prin el, fondul de reflexivitate apolinică, senină, a românului își impune, și literar, prevalența asupra „vânei" vitale primare, nu mai puțin definitorie. Satul tradițional, minat de endemice antagonisme economice și sociale, era totuși o structură – verificată și ea milenar – aptă de autoreglare, aptă a-și conserva prin resurse proprii autarhia, echilibrul, stabilitatea. Adunați spontan în poiana fierăriei lui Iocan – pitorească agora autohtonă și rurală –, țăranii exersează, socratic, agilitatea minții și a limbii, abilitatea de a discerne binele de rău, adevărul de fals, inteligența de prostie, se relaxează amuzându-se de ridicol și de inconștiență, deprind știința de a le neutraliza prin antidot verbal, prin ascuțimea minții, prin savoarea inegalabilă a gestului și mimicii, a vorbei și tăcerii. Sufletul, de fapt, al acestei perfect articulate „cetăți" în miniatură este, iarăși, Ilie Moromete, și nu întâmplător poiana lui Iocan rămâne și ea, abstrasă din timp, suspendată în vibrația aceleiași „lumini eterne a zilei de vară". Devenirea bezmetică a lumii se impune însă, implacabil, și în dinamica socială, economică, istorică: nevrând sau neputând să-și coboare inteligența în mercantile tranzacții pecuniare, în oarba rapacitate economică pe care un capitalism străin lumii satului o instaurase instanță supremă și aici, Moromete se vede ruinat, deposedat nu doar de independența materială ci, o dată cu aceasta, de independența de spirit pe care-și clădise liniștea și seninătatea interioară. „Lipsite de omul lor, aceste adunări aveau să-și piardă și ele în curând orice interes". Și cu aceasta, o pagină a fost definitiv întoarsă, urmând ca, peste mai mult de un deceniu, **M. P.** să reia, sărind peste anii războiului, „viața unei categorii umane pândite de vicleniile istoriei", vicleni care, în primul volum al *Morometilor*, „erau abia anunțate". Fără a egala artistic acest prim volum, *Morometii II* (1967) este, însă, pentru scriitor, împlinirea unei datorii de conștiință, re–scriere palinodică a propriilor nuvele conformiste, „realist–socialiste", din anii '50 (*Desfășurarea*, *Îndrăzneala*, *Ferestre întunecate*), iar pentru literatura română sub comunism – un capăt de serie și de drum, primii pași pe un „teren minat", deschiderea unei părții în realitatea atroce a unei epoci de o aberanță fără precedent în istoria românească: „obsedantul deceniu", denumire dată de **M. P.** anilor „'48–'59" (precizarea îi aparține), ani în care comunismul a desființat brutal țărănimea și a surpat din temelii satul românesc tradițional, prin practica discreționară a „cotelor obligatorii", prin lichidarea „chiaburilor" și „ascuțirea luptei de clasă" la sate, dar mai ales prin devastatoarea „colectivizare a agriculturii"; sintagma „obsedantului deceniu" a prins asemenea rădăcini în critica literară, încât o viitoare istorie a literaturii române din acest secol nu va putea în nici un caz s-o ignore. Între vechea mentalitate țărănească tradițională, reprezentată acum de un Ilie Moromete mai bătrân, mai obosit, lipsit de fosta-i strălucire, purtându-și însă cu demnitate înfrângerea, și brutalitatea „colectivizării" comuniste ce devastează lumea satului – „revoluție" al cărei exponent și executant fanatic nu este altul decât Niculae Moromete, fiul cel mic, întors acum în sat ca activist raional de partid –, confruntarea este radicală, ireductibilă și nu lipsită în ultimă instanță de tragism. Murind, bătrânul Moromete duce cu sine, fără întoarcere, o întreagă lume, lăsând în urmă un apăsător vid moral, lăsându-și fiul, ajuns prea târziu la înmormântarea tatălui, pradă îndoielilor, remușcărilor și unei tardive obsesii a vinovăției care-i cutreieră somnul și visele. Incoerența devenirii se manifestă acum, mai întâi, prin

Scanned with OKEN Scanner

tranziență: o perindare năucitoare de oameni necunoscuți, apăruți de nu se știe unde și de cea mai joasă fibră umană, „pleava satelor", aleasă prin selecție inversă, acaparează puterea, antrenează satul, atât de egal cu sine altădată, în convulsii și vârtejuri aberante, greu de stăpânit ori măcar de frânat de către cei puțini rămași cu judecata dreaptă. Dificultatea de a imprima contur distinct și stabil unor personaje copleșitoare prin confuzie și inconsecvență transpune în planul creației neînchegarea lumii reale. Nu mai puțin însă, știința romancierului de a îngloba cauzalitatea și motivația nemijlocit epice, proprii narațiunii cursive, într-o logică epică mai difuză și mai inaparentă, polarizată în jurul unor nuclee ideatice subtextuale, se realizează funcțional și aici, ca și în celelalte romane, cu riscul, pe alocuri, al unor inevitabile, totuși niciodată flagrante, „îngroșări" ale filigranului ideatic. „Atunci va fi împlinit romanul *Morometii* când și destinul povestitorului va fi revelat". O primă tentativă de încorporare epică a acestei „teme a povestitorului" e întreprinsă în *Marele singuratic* (1972), roman ce reînnădește firul existenței lui Niculae Moromete, protagonist acum, la un deceniu de la excluderea sa din activul de partid, survenită în finalul volumului II din *Morometii*; lovit pe nedrept, tentând regenerarea și regăsirea de sine mai întâi în renunțare, traversând apoi experiența iubirii care-i va revela experiența creației, a abnegației și a morții, el va ajunge să descopere, în final, un sens mai înalt angajării în acțiune: edificarea, fie ea și iluzorie, a unui nou echilibru pentru o lume abia ieșită din convulsiile pierderii celui vechi, ineficient. Tot o lume în care acest nou echilibru încă n-a ajuns să se decanteze regăsim, într-un context citadin de imediată actualitate la data apariției, și în *Intrusul* (1968), roman aparent nelegat în nici un fel de ciclul *Morometilor*, ca și romanul *Risipitorii* (1962, 1965, 1969), dar ambele surprinzând în acțiune, la o privire mai atentă, aceeași „gândire necruțătoare care duce la înțelegerea până la capăt și care love ște până la os credința în pacea și armonia lumii". În *Delirul* (1975), devenirea haotică și „bezmetică" a lumii copleșește nu numai individul, nu numai colectivitatea restrânsă a satului, ci țări și continente întregi. Cercul se închide cu *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980), roman pentru care **M. P.** a lăsat neterminată tetralogia ce urma să înglobeze atât *Morometii*, cât și *Delirul*. Care să fi fost urgența sub presiunea căreia scriitorul își amâna un proiect anterior, de-o viață, rămas astfel pentru totdeauna neterminat, pentru a miza tot ce mai avea pe o nouă, ultimă șansă, dacă nu senzația sau convingerea imperativă, ultimativă, că se află, în sfârșit, în posesia „lozului cel mare", în fața șansei ultime de-a aduce dincoace de pragul expresiei – completă și cumplită și paroxistică – „acea gândire necruțătoare care duce înțelegerea până la capăt și care love ște și arde până la os credința în pacea și armonia lumii"? Dacă a pierdut sau a câștigat acest ultim pariu al vieții sale – aceasta-i o altă întrebare, la care răspunsurile, fatalmente, diferă. Ce interesează aici, în această conexiune cu *Morometii*, este că și *Cel mai iubit dintre pământeni* se înscrie coerent și consecvent pe traiectoria întregii creații a scriitorului, „ducând înțelegerea până la capăt", „lovind și arzând până la os", febril și radical, „credința în pacea și armonia lumii", desfășurând în pagină această „lume" care „trăiește în orbire și nepăsare", bezmetică până la paroxism și la exasperare: o carte „neagră", o carte „întunecată", o carte „de catran" – o memorabilă mărturie și expresie majoră a „dezbinării cu lumea" la care un scriitor adevărat este constrâns prin chiar adevărul și vocația sa congenitală de scriitor. Nu mai puțin, însă, întreaga operă a lui **M. P.** – și, în primul rând, *Morometii I*, opera sa capitală – rămâne și o expresie majoră a acelei insondabile transmutații estetice grație căreia această lume condamnată, refuzată ori pierdută în existența-i reală, odată recuperată în imaginar, dobândește, salvator, atributul eternității (relativă și aceasta, desigur). Istoria literaturii române în secolul abia încheiat încă nu s-a scris și, atunci când se va scrie, nimeni – nici **M. P.** – nu va fi exceptat de la o inclementă rejudecare, etică și estetică, a propriului „caz", nici – pe cale de consecință – de la o redimensionare și o reașezare în tabloul de ansamblu ce va rezulta în final. Timpul și uitarea vor estompa tot mai mult judecata etică și va rămâne numai performanța estetică, atâta câtă este, să salveze din uitare o operă și un scriitor. Dar există destule temeiuri pentru a crede că **M. P.** – în primul rând prin *Morometii I* – va fi printre cei ce „se vor salva", printre cei ce vor rămâne. Pentru că rămâne, din

Scanned with OKEN Scanner

Moromeții și din alte cărți scrise de el, mai întâi „acea gândire necruțătoare care duce înțelegerea până la capăt", rămâne „forța gândirii mele" care nu capitulează, nu se lamentează și nu așteaptă de la nimeni nimic, decât de la sine însăși. Rămâne cerbicia acelei conștiințe morale care, împotriva evidențelor și în sfidarea lor, „nu se dă" și „nu se lasă", răspunzând la irupția iraționalului în lume cu o obstinare parcă tot irațională, sălbăticită în propria-i lege rațională. Rămâne, apoi, acea „senzație de pierdere" ce nu însală niciodată ca simptom și ca semnalment al autenticei emoții estetice, ca indice al „arderii" complete, fără fum sau funingine sau alte reziduuri, la care e supus realul la pierderea și recuperarea prin imaginar, prin alchimia transmutației estetice: și **M. P.**, ca atâția adevărați scriitori, știe să pună în vibrație acordurile și „armonicele superioare", dureroase, dar elevate, ale „senzației de pierdere", știe trezi pulsația „bătăilor" existențiale de inimă pierzându-se impalpabil în estompantul spațiu de rezonanță al „distanței estetice", acolo unde „durerea există ca bucurie", cum spunea Gaëtan Picon, acolo unde „sângele și moartea nu sunt uitate, dar unde ele au pierdut mirosul lor de înfrângere pentru a fi devenit propriul lor cânt", rămânând a fi simțite aici doar ca pure și inefabile conotații, sugestii și supratonuri, semantice și totodată muzicale, ca pură inflexiune muzicală a tristeții, a melancoliei, a regretului, a nostalgiei, a „senzației de pierdere". Și la **M. P.**, în ce-a scris el mai bun, putem regăsi „prezența acelui subton dureros", singurul, după cum constata Tudor Vianu în *Estetica* sa, care „conferă unei opere de artă viața ei subiectivă cea mai adâncă și cea mai umană". Și mai rămâne – ca suprem însemn și ca optim mediu propagator al acestei „senzații de pierdere" – *lumina*. Se va vedea poate cândva, la o examinare mai atentă, în ce măsură „lumina" – însemn al epifaniei divine, transcendente, dar și al epifaniei estetice, imanente – a fost și una din marile teme, obsesii ori performanțe ale lui **M. P.** Dar dacă „Lumină nu e decât pe pământ, universul e de catran", de ce n-am încorpora acestei terestre, iar nu celeste lumini, alături de „lumina vie a minții", și dialectica izbăvitor–cathartică a artei – care recâștigă lumea numai pierzând-o, numai topind-o în irizarea și levitația distanței estetice, în inflexiunile evanescente ale „senzației de pierdere": „Lumea mea scăldată în lumina eternă a zilei de vară..."

EDIȚII: *Morometii*, București, ed. I, 1955, ed. a II-a, 1957, ed. a III-a, 1959, ed. a IV-a, 1960, ed. a V-a, 1961, ed. a VI-a, 1962, ed. a VII-a, „revăzută", 1964, ed. a VIII-a, „revăzută", „cu unele modificări ale autorului", prefață și note de Ovid S. Crohmălniceanu, 1968, ed. a IX-a, idem, 1987; *Morometii II*, București, 1967; *Morometii I-II*, 1967, ed. a II-a, prefață de Mihai Gafița, 1970, ed. a III-a, revăzută și adăugită, 1972, ed. a IV-a revăzută și adăugită, 1975, ed. a V-a, 1977, ed. a VI-a, 1981, ed. a VII-a, prefață de Eugen Simion, îngrijirea ediției și bibliografie de Constantin Mohanu, București, 1995, ed. a VIII-a, 1999.

TRADUCERI: *Morometii I* a fost tradus în limbile naționalităților conlocuitoare, precum și în limbi de circulație internațională, dar, cu o singură excepție, tot în țară: A *Moromete család*, traducerea maghiară de Kormos Gyula, Târgu Mureș 1956, București, 1961; *The Morometes*, traducerea engleză de N. Mișu, București, 1957; *Schatten über der Ebene*, traducerea germană de Leo Hornung, Berlin, 1958; *Semia Moromete*, traducerea rusă de E. Kuznețova și P. Platonov, București, 1961; *I Morometi*, traducerea italiană de Dana Grasso Niculescu și Florina Nicolae, București, 1984; *Les Moromete*, traducerea franceză de Maria Ivănescu, București, 1986.

REFERINȚE CRITICE: L. Raicu, în „Contemporanul", nr. 36, 1955; D. Micu, în „Contemporanul", nr. 50, 1955 și nr. 29, 1956; S. Bratu, în „Gazeta literară", nr. 1-2, 1956; comentariu reluat în *Cronici*, II, 1958; S. Damian, în „Gazeta literară", nr. 18-19, 1956 și în „Caiete critice", nr. 1, 1957; S. Iosifescu, în „Viața românească", nr. 3, 1956, comentariu reluat în *Drumuri literare*, 1957; Ovid S. Crohmălniceanu, în „Viața românească", nr. 9, 1956, comentariu reluat în *Cronici literare*, 1957; M. Călinescu, în „Gazeta literară", nr. 29, 1958; S. Damian, *Direcții și tendințe literare în proza nouă*, 1963; Ovid S. Crohmălniceanu, în „Viața românească", nr. 10, 1967; N. Manolescu, în „Contemporanul", nr. 50, 1967; V. Cristea, *Interpretări critice*, 1970; G. Dimisianu, *Prozatori de azi*, 1970; Dana Dumitriu, în „România literară", nr. 24, 1970; V. Ardeleanu, *„A urî", „a iubi"*, 1971; V. Bugariu, *Incursiuni în literatura de azi*, 1971; Al. Piru, în „Ramuri", nr. 11, 1971; A. Păunescu, *Sub semnul întrebării*, 1971; I. Caraion, *Duelul cu crinii*, 1972; N. Ciobanu, *Panoramic*, 1972; Al. Protopopescu, *Volumul și esența*, 1972; I. Vlad, *Convergențe*, 1972; Al. Andriescu, *Disocieri*, 1973; Fl. Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*, 1973; L. Petrescu, *Scriitori români și străini*, 1973; L. Raicu, *Structuri literare*, 1973; M. Ungheanu, *Marin Preda. Vocație și aspirație*, 1973; P. Popescu, *Între Socrate și Xantipa*, 1973; Al. Andriescu, *Relief contemporan*, 1974; M. Iorgulescu, *Rondul de noapte*, 1974; D. Micu, *Periplu*, 1974; Al. Paleologu, *Simțul practic*, 1974; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1974 (ed. a II-a, 1978); I. Vlad, *Romanul românesc contemporan*, 1974; V. Cristea, *Domeniul criticii*, 1975; Sânziana Pop, *Propuneri pentru paradis*, 1975; I. Vlad, *Lecturi constructive*, 1975; I. Bălu,

inv. 158342

Scanned with OKEN Scanner

Marin Preda, 1976; M. Iorgulescu, *Al doilea rond*, 1976; *Marin Preda interpretat de...*, argument şi antologie de M. Ungheanu, 1976; A. Martin, *Acolade*, 1977; I. Bălu, „Moromeţii" (Texte comentate), 1979; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, I, 1980; *Timpul n-a mai avut răbdare*, antologie de E. Simion, 1981; V. Popovici, *Marin Preda – timpul dialogului*, 1983; R. G. Ţeposu, *Viaţa şi opiniile personajelor*, 1983; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, 1985; A. Cosma, *Romanul românesc contemporan*, I, 1988; Monica Spiridon, *Omul supt vremi* (Eseu despre Marin Preda, romancierul), 1993; I. Negoiţescu, *Scriitori contemporani*, 1994; Irina Petraş, *Literatură română contemporană*, 1994; I. Simuţ, *Incursiuni în literatura actuală*, 1994; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, III, 1996.

C. R.

MOŞ ANGHEL — Povestire în trei părţi de Panait Istrati. Apare pentru prima dată la Paris, în 1924, în limba franceză (*Oncle Anghel*), apoi la Bucureşti, la editura „Renaşterea", în 1925. Ciclul face parte dintr-un proiect mai extins, ce cuprinde în plus *Chira-Chiralina*, *Haiducii* şi *Domniţa din Snagov*, proze ce au ca figură comună personajul Adrian Zografi, prin care se păstrează unitatea fragmentelor. Versiunea în limba română din 1925 este precedată de o prefaţă a autorului, în care acesta declamă caracterul românesc (iar nu de traducere) al scrierii – o precizare importantă în contextul în care prima versiune românească a *Chirei-Chiralina* (1924), în traducere anonimă, este considerată de către **P. I.** drept un eşec lamentabil. Scurta prefaţă reprezintă în egală măsură o artă poetică, întrucât sunt exprimate aici, uneori în cheie polemică, judecăţi şi justificări cu privire la materialul lingvistic pe care se articulează construcţia epică, precum şi crezul politic de stânga al autorului („sunt un scriitor al proletariatului") şi intenţia sa de a scrie o literatură realist-socială.

Dimensiunea naturalistă, prezentă adesea în scriitura lui **P. I.**, reprezintă una dintre dominantele ciclului *Moş Anghel*. Organizat, ca şi *Chira-Chiralina*, în trei părţi distincte, cu o cronologie aleatorie, obligată să se conformeze tiparelor unei logici interne a textului prin forţa de torsiune a povestirii însăşi, discursul urmăreşte şi de această dată destine excepţionale. El configurează imaginile aproape legendare ale unor eroi ce modifică faţa ternă a lumii prin voinţă excesivă şi un sâmbure de nebunie, mărturisit la un moment dat de chiar unul dintre personaje. Dramatic şi descriptiv în *Moş Anghel*, tragic, naturalist şi mistic în *Moartea lui Moş Anghel*, aventuros şi insolit în *Cosma*, discursul epic păstrează mereu trei elemente comune ce-i generează unitatea de acţiune dar, şi cea stilistică: în primul rând realismul excesiv, zolist, fundamentat pe o viziune epică moralizantă în esenţa ei şi pe un determinism mistic (în primele două fragmente) sau psihologic (în *Cosma*); în al doilea rând, personajul Adrian Zografi, membru cu legături de sânge al acestei familii de exaltaţi pasionali, el însuşi un byronian călător prin geografia levantină în căutarea libertăţii absolute (în *Memoriile lui Adrian Zografi*), deocamdată un bun pretext epic pentru internalizarea comentariilor exterioare ale vocii auctoriale; şi, în sfârşit, voluptatea rabelaisiană a povestirii, fascinaţia relatării, care fac din textul lui **P. I.** un punct de referinţă al unei tipologii literare inaugurate de letopiseţul lui Neculce, trecute prin tradiţia antonpanescă şi somptuos reprezentate de proza sadoveniană. În *Moş Anghel*, textul desfăşoară panorama unei familii scindate şi destinul torturat al personajului central. Anghel, unchiul lui Adrian Zografi, reprezintă, în ordinea umanului, un exemplar de excepţie. Fizicul remarcabil şi determinarea interioară fără egal contribuie la ascensiunea sa rapidă către un statut financiar considerabil şi o familie împlinită. Accesele moralizatoare ale scriiturii devin însă foarte curând vizibile în economia povestirii, prin imaginea soţiei lui Anghel, un monument de lene şi indiferenţă, ce-i prilejuieşte eroului reflecţii dureroase şi contrariate cu privire la valorile existenţei. Moartea soţiei, a celor două fiice, incendiul care devastează gospodăria şi, în cele din urmă, moartea pe front a fiului fac din Anghel imaginea clasică a victimei unui destin tragic. Refugiat în alcool, ca mijloc de sinucidere lentă, Anghel refuză harul divin, tolerează cu indiferenţă încercările familiei de a-l recupera şi se claustrează în sihăstria demonică a fostei sale cârciumi, acum ruinată. El e însoţit aici doar de grotesca figură a unui adolescent diform şi bâlbâit, izvorâtă dintr-un tragic bestiar naturalist. Refuzul cuvântului (tăcerea lui Anghel, bâlbâiala indescifrabilă a slugii) mărturiseşte nu doar despre un refuz al lumii, ci şi al sensului acesteia, mai ales al sensului ei de creaţiune divină. În *Moartea lui Moş Anghel*,

Scanned with OKEN Scanner

imaginea dantescă a unui Iov modern devorat de viu de viermi se împleteşte cu povestea trepidantă a unei existenţe contorsionate de patimi şi presărate de erori. Este introdus aici şi un personaj cheie pentru cea de a treia parte a ciclului, şi anume Irimia, maestrul de ceremonii şi povestitorul fragmentului *Cosma*. Reprezentative pentru *Moartea lui Moş Anghel* rămân două episoade. În primul rând, cel al cinei pantagruelice, în care două personaje purtând acelaşi nume, Neculai, se înfruntă până la bătaie pentru mâna Joiţei, sora mai mare a lui Anghel şi mama lui Adrian. Bătaia, violentă şi generalizată, se termină în cheie bufă, prin întoarcerea la masa primitivului festin. Interesantă este aici ipostaza „gemenilor", mai mult intuită decât realizată epic de către autor. Ea trimite, ca multe alte simboluri prezente în textul lui **I.**, la mitul biblic. Imaginea „fraţilor duşmani", a luptei fratricide, profilul *fiinţei în oglindă*, cu două feţe, tensionată şi scindată, sunt toate mai degrabă sugestii reieşite din identitatea nominală a celor două personaje. Peste acestea planează, ca miză fundamentală a scenei, un val halucinant şi în egală măsură voluptuos de primitivism şi instinctualitate, care topeşte insalubru graniţele legăturilor de sânge sau de prietenie şi aruncă fiinţele ce populează lumea lui **P. I.** în haosul pornirilor sălbatice. Nu cu mult diferit ca semnificaţii este cel de-al doilea episod reprezentativ al acestui capitol, povestit lui Adrian de către unchiul muribund, din oribilul său pat de suferinţă. El cuprinde tribulaţiile amoroase ale lui Anghel, însoţit de prietenul său Irimia, în casa preotului Cazasu. Surprinşi asupra faptului de către preotul înşelat, acesta aruncă asupra lui Anghel „blestemul viermilor", pe care destinul personajului îl şi împlineşte. Finalul capitolului cuprinde o meditaţie filosofică a lui Anghel, bazată pe o idee întrucâtva rudimentară şi avându-şi sursele ilustre în metafizica romantică, a întoarcerii spre sine şi a descoperirii libertăţii nemărginite în propriul univers al gândirii. O dată cu moartea lui Anghel, debutează cel de-al treilea capitol al povestirii, în care Irimia pune în scenă legenda eroică a vieţii părintelui său, Cosma. Frate al Chirei–Chiralina şi al lui Dragomir, purtând în sânge, după cum însuşi mărturiseşte, acelaşi morb demonic ce-l împinge la aventură şi apoi la moarte, însoţit de cel din urmă dintre fraţi (Ilie – „înţeleptul"), Cosma este prototipul brigandului levantin, al haiducului. Nu e vorba însă de o imagine idealizată a acestuia. **P. I.** rămâne consecvent crezului realist exprimat în prefaţă şi , mizând pe o dimensiune psihologică (fie ea şi mai puţin realizată epic) ce conferă personajului o mai mare mobilitate şi şansa de a ieşi într-o oarecare măsură dintr-o tipologie rigidă, autorul atribuie lui Cosma un destin care trădează în final idealurile umanitare şi până la un punct morale ale justiţiarului. Haiduc de codru, Cosma este dominat de patimi devoratoare. Rezultatul unuia dintre accesele sale pasionale este Irimia, fiu natural, abandonat în codru, în grija tatălui, de către Floricica, iubita părăsită. Irimia atinge vârsta adolescenţei crescut în modul de viaţă liber şi frust, haiducesc, contemplând mereu, cu uluială, spaimă, dar şi admiraţie, isprăvile violentului său tată. Legătura de sânge cu Cosma nu i se dezvăluie decât în finalul povestirii. Luat prizonier într-o ambuscadă, Irimia devine sluga privilegiată a arhontelui Samurakis, a cărui ţiitoare nu e alta decât mama sa, Floricica. Concepţia generală a prozei e desprinsă direct din romanul de mistere al secolului nouăsprezece şi adaptată spaţiului levantin al Brăilei. După doi ani de captivitate, Irimia este salvat de către Cosma şi Ilie care, travestiţi în călugări, măcelăresc toată curtea arhontelui. Împreună cu femeia, aprigul detaşament pleacă la întâlnirea cu restul grupului. Pe drum se dezvăluie identităţile personajelor şi legăturile lor trecute; povestea de dragoste dintre Cosma şi Floricica se leagă din nou, însă ea aduce după sine accesele de gelozie patologică ale eroului şi, o dată cu ele, şi sfârşitul său, pe care în bună măsură îl provoacă singur. Important în construcţia discursivă a acestei povestiri este faptul că finalul fragmentului *Cosma* nu revine la naraţiunea cadru, ceea ce echivalează cu o punere în abis definitivă. Ea lasă lectorul suspendat în labirintul textului printr-un proces elementar de substituţie, în care naraţiunii cadru i se substituie naraţiunea încadrată. Punctul nodal al edificiului textual se află în finalul celui de-al doilea fragment al ciclului. Lumea, refuzată, destituită de Anghel, se reinstituie prin revelaţia metafizică dinaintea morţii (împlinirea blestemului preotului înşelat) şi, mai ales, prin *povestire*. Există aşadar o dependenţă directă între personaj şi text, care afirmă cu atât mai

Scanned with OKEN Scanner

mult caracterul exponenţial al figurilor lui **P. I.** Textul este, practic, un *pretext* pentru construcţia naturilor umane, la fel ca în *Chira-Chiralina* sau în *Memoriile lui Adrian Zografi*. Un fapt curios acesta, câtă vreme tehnicile psihologizante îi sunt străine lui **I.**; căci povestirile istratiene nu sunt nici măcar *proze ale conştiinţei*, precum, de-o pildă, experimentele psihologizante ale lui Rebreanu din *Ciuleandra* sau *Pădurea spânzuraţilor*, ci proze ale *acţiunii*. Din acest considerent ele sunt mult mai apropiate de formula clasică, tradiţională (pe când textele lui Rebreanu se află mult mai mult în vecinătatea modernismului), cu atât mai mult cu cât imaginarul lor este unul profund romantic în esenţă.

EDIŢII: *Oncle Anghel*, Paris, 1924; *Moş Anghel*, Bucureşti, 1925; *Oncle Anghel*, Paris, 1951; *Kyra Kyralina. Oncle Anghel*, Paris, 1958; *Chira Chiralina. Moş Anghel. Ciulinii Bărăganului*, Bucureşti, 1962; *Opere alese. Oeuvres complètes*, 9 vol., Bucureşti, 1966-1984; *Chira Chiralina. Moş Anghel*, Bucureşti, 1966; *Kyra Kyralina. Oncle Anghel. Presentation des haidoucs. Domnitza de Snagov*, Paris, 1968; *Chira Chiralina. Moş Anghel*, Bucureşti. 1969; *Povestirile lui Adrian Zografi. Chira Chiralina. Moş Anghel*, Bucureşti, 1976; *Moş Anghel. Codin. Ciulinii Bărăganului*, Bucureşti, 1987; *Povestirile lui Adrian Zografi. Chira Chiralina. Moş Anghel*, Galaţi, 1993.

REFERINŢE CRITICE: M. Sadoveanu, în „Lumea – bazar", 9/ ian. 1925; Pompiliu Constantinescu, Panait Istrati, în „Mişcarea literară", 47/ oct. 1925; G. Ibrăileanu, *Studii literare*, 1930; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; Al. Oprea, *Panait Istrati*, 1964; T. Vianu, *Studii de literatură română*, 1965; G. M. Pintea, *Panait Istrati*, 1975; Al. Oprea, *Panait Istrati. Dosar al vieţii şi al operei*, 1978; Perpessicius, *12 prozatori interbelici*, 1980; M. Iorgulescu, *Spre alt Istrati*, 1986; S. Boatcă, *Panait Istrati*, 1994.

C. T.

MOŞ NICHIFOR COŢCARIUL — Proză a lui Ion Creangă publicată în „Convorbiri literare" la 1 ianuarie 1877 şi subintitulată în ediţia de la Iaşi, din 1890, „povestire glumeaţă". Titlul iniţial, *Moş Nichifor Harabagiul*, s-a transformat, la tipărirea în broşură separată, în *Moş Nichifor Cotiugariul*. În documentele care ne oferă date despre apariţia povestirii, dincolo de autoironia mereu prezentă la **C.**, uneori jucată, alteori răsfrântă asupra celorlalţi („«Junimea» din Iaşi, într-o şedinţă a sa, pe la 12 noaptea, fiind cam somnoroasă – după obiceiul ei – a votat să se tipărească; poate mai mult pentru încurajare. Sau mai ştiu eu... poate că şi pentru: P. A. Călescu" – îi scrie autorul *Amintirilor*, în 10 noiembrie 1976, lui Maiorescu, pentru a-şi recupera textul pe care vrea să-l tipărească), poate fi observată hotărârea celui care, conştient de harul său artistic, cere acordul celorlalţi mai mult convenţional: „Eu atâta ştiu, că am scris lung pentru că n-am avut timp să scriu scurt. Dar ce am scris şi cum am scris, am scris...". Dovadă stă şi faptul că, deşi primită cu rezerve de mentorul său strămutat la Bucureşti, – în scrisoarea din 6/ 18 decembrie 1876 către Nicu Gane, criticul evidenţia câteva elemente de similitudine cu *Popa Tanda* a lui Slavici, insistând asupra eliminării lor şi chiar sugera nepublicarea povestirii datorită substratului ei licenţios („istoria prea este din Borta... Caldă") – *Moş Nichifor Coţcariul* va apărea în „Convorbiri literare" fără a fi luate în considerare recomandările lui Maiorescu, atitudine care va duce la răcirea relaţiilor dintre povestitor şi critic. Considerată de către autorul ei, în scrisoarea mai sus amintită, „poveste", „copilărie scrisă de un om mai mult bătrân decât tânăr", *Moş Nichifor Coţcariul* a fost receptată de George Călinescu ca „întâia mare nuvelă românească de atmosferă" din care s-ar nutri, în opinia criticului, „toată nuvelistica noastră modernă".

Interpretată, în timp, fie ca *nuvelă* (N. Iorga, Zoe Dumitrescu Buşulenga, Ioan Holban), *anecdotă-nuvelă* (Jean Boutière), „naraţiune cu structură de nuvelă" (Constantin Ciopraga), *povestire* (Eugen Todoran, George Munteanu), sau pur şi simplu nediferenţiată din perspectiva teoriei genurilor/ speciilor (Irina Petraş, Aurel Rău), *Moş Nichifor Coţcariul* este, în esenţă, o nuvelă care se construieşte după ceremonialul narativ al povestirii clasice mai totdeauna favorabile coexistenţei realului şi fabulosului. Pentru că istoria lui Moş Nichifor Coţcariul se petrece undeva la interferenţa existenţei obiective – „Moş Nichifor nu-i o închipuire din poveşti, ci e un om ca toţi oamenii" – cu legenda asupra căreia se proiectează, din *illo tempore* – „el a fost odată, când a fost" –, generozitatea cronotopului de poveste. Spaţiului precis – „mahalaua Ţuţuenii din Târgul-Neamţului" – i se suprapune un timp ciclic, nu din vremea vreunui Verde sau Roşu

Scanned with OKEN Scanner

Împărat, ci din cea a lui Ciubăr-Vodă, măsurat liturgic de clopotul de la „Mănăstirea Neamţului" tras „la sărbători mari" de „unchiul unchiului mamei" trăitor în acelaşi răstimp cu „bunicul bunicului". „Nimic nu e istoric, întâmplat numai o dată, totul e circular ca şi natura", scrie G. Călinescu, şi observaţia sa este valabilă mai curând cu privire la stereotipia cronotopului legendar decât în raport cu stereotipia eroului şi a întâmplării. Fiindcă, după legea povestirii, întâmplarea trebuie să fie unică, exemplară, şi, ca în teatrul animalelor lui Cantemir, „pre cât (...) de adevărată, pre atât (...) de minunată". Scrisă mai degrabă pentru a fi spusă decât citită, ca orice istorisire ce-şi conţine, implicit, destinatarul, *Moş Nichifor Coţcariul* se desfăşoară melodic, ritmat, aproape rimat. Căruţa harabagiului, spaţiu securizant ferit de soare şi ploaie, un fel de arcă a lui Noe a tuturor uneltelor meseriei, e „ferecată cu teie, cu curmeie" şi când merge face „tronca, tranca! tronca, tranca!". Iepele, „albe ca zăpada şi iuţi ca focul", slujesc, ca în basm, drept tovarăşe de drum, dar şi drept călăuze – „fanar noaptea". Încercat de toate cele ale lumii – „Moş Nichifor nu era dintre aceia care să nu ştie" –, protagonistul lui **C.**, „făcut pe drumuri", *homo viator* autohton căruia numai călătoria îi redă pofta de viaţă – „cum ieşea afară la drum parcă era altul; nu mai sta din pocnit biciul, din şuguit (...) şi din povestit despre toate locurile...". El ocoleşte extremele – „se ferea de ridicături, pentru că se temea de surpătură" – şi-şi potriveşte meşteşugul după şugubeaţă şi cu folos socotinţă: „fugea de cărăuşie (...). Harabagia, zicea el, e mai bună, că ai de a face tot cu marfă vie, care la deal se dă pe jos, la vale pe jos, iar la popas, în căruţă". „Om vrednic şi de-a pururea vesel", transformă călătoria într-un spectacol la care îi face părtaşi nu numai pe muşteriii săi, ci şi pe cei care îi ies în cale. Vorbe de duh ori „cântece şăgalnice", aluzii sau „troncăneli" de-a dreptul, toate fac parte din rolul pe care îl joacă coţcăreşte Moş Nichifor. Şi tot joc ori, uneori, joacă, este ceea ce se povesteşte de tare de mult, după ceremonialul arhaic al perpetuării istoriei şi al amintirii ei („spunea tata că i-au spus şi lui bătrânii, care auziseră din gura lui Moş Nichifor") despre „pribegia", în săptămâna patimilor, a călugăriţelor „cărăbănite aşa de des pe la târg" de personajul nostru; ori de pocăinţa „pusnicului Chiriac din sfânta Agură" unde alergă Moş Nichifor cel „evlavios" să-şi mărturisească greşelile, după modelul duhovnicului său „care-şi cănea părul şi barba cu cireşe negre, şi în Vinerea Seacă, prea cuviosul cocea oul la lumânare, ca să mai uşureze din cele păcate". În acelaşi registru al ludicului, al rolului jucat cu plăcere şi cu bine stăpânită artă a disimulării, se dezvoltă şi partea a doua a textului – „întâmplarea din codrul Grumăzeştilor" – la care trecerea se face, ca în *Amintiri...*, printr-o referinţă temporală numai aparent individualizată: „Într-o dimineaţă, miercuri înainte de Duminica Mare...". După primul episod, cel al configurării progresive a firii şi a obiceiurilor lui Moş Nichifor, momentul tocmirii cu jupân Strul este numai un intermezzo cu rol de uvertură pentru o nouă experienţă, menită să desăvârşească portretul bătrânului harabagiu (de altfel, nu tocmai bătrân dacă ne gândim că „merge pe douăzeci şi patru de ani" de căsnicie) – drumul la Piatra cu giupâneşica Malca. Construită prin acumulări de formule şi întâmplări echivoce, susţinute de accelerări sau sugestive întreruperi de ritm narativ marcate vizual prin puncte de suspensie, secvenţa este concepută în cheie polisemantică şi arta lui **C.** se remarcă tocmai prin capacitatea de a da la iveală, sub aparenţa de ingenuitate, substratul deloc inocent al păţaniei. Bucuros de compania unei tinere neveste frumoase, dar şi îmbujorate, Moş Nichifor, veşnic nemulţumit de „sterpătura" sa de babă, ştie cum să întoarcă în folosul său o asemenea ocazie. Textul se transformă, astfel, într-o strălucită mostră de „*ars amandi* în climat rustic autohton" (George Munteanu), o variantă humuleşteană la povestirile decameronice, în care tatonările se îmbină cu atacurile directe, aluziile cu intenţiile explicite, într-o alternanţă de crescendo/decrescendo al tensiunii narative pliate pe consimţământul tacit sau retragerea formală a actanţilor conştienţi de farmecul şi rostul ritualului. Exemplară pentru acest joc al exprimărilor evazive şi al atitudinilor echivoce uşor de interpretat în mai multe feluri este mult citata scenă a „venirii lupului", cu care Moş Nichifor o sperie pe nora lui jupân Strul fiindcă prevede soluţia pe care tânăra, acceptându-şi rolul, o va alege: „Atunci biata Malca, de frică, s-a încleştat de gâtul lui Moş Nichifor şi s-a lipit de dânsul, ca lipitoarea", scenă repetată

Scanned with OKEN Scanner

până la schimbarea rolurilor. „- Nu mai vine lupul, Moş Nichifor?" întreabă de acum Malca, iniţiată într-ale dihăniilor pădurii. „-Apoi, na! eşti de tot poznaşă şi d-ta; prea vrei să vie, că doar nu-i de tot copacul câte un lup", simulează harabagiul tocmai pentru a-şi asigura efectul pentru următorul atac, cu atât mai de nebiruit cu cât este adus de pe tărâmul fabulosului; „-Ia, aici a căzut odată un balaur grozav de mare, care vărsa jăratec pe gură şi, când şuierea, clocotea codrul, gemeau văile, fiarele tremurau şi se băteau cap în cap, de spaimă, şi ţipenie de om nu cuteza să mai treacă pe aici", îşi începe Coţcariul noua ofensivă. „Valeu!" se îngrozeşte Malca, cea „de tot poznaşă", pregătită să dea replica: „Şi unde-i balaurul, moş Nichifor?". Urmând acelaşi ceremonial alimentat de istoria locurilor prin care trec – un fel de „locuri-povestiri", în spiritul „oamenilor-povestiri" ai lui Tzvetan Todorov, care intrând în spaţiul narativ aduc cu ele o nouă poveste convertită de cotiugariu în pretext pentru o nouă aluzie –, „jocul dragostei" (Aurel Rău) culminează cu „masul" în pădure în urma „bichiririi şi cisluirii primprejurul căruţii" a lui Moş Nichifor, cel ce, ca unul ce „ştie solomoni", ştie şi când să le folosească pentru a-şi atinge scopul. Nimic concret, nici o formulă explicită, nici o faptă blamabilă nu pot fi sesizate în nuvela lui **C.**, care excelează prin discreţie afectată. Fiindcă, dacă Moş Nichifor stinge focul şi gândeşte să se „răpeadă" până acasă lăsând-o singură pe Malca în mijlocul pădurii în miez de noapte, este numai pentru că vrea să-şi ducă – şi, cu cât mai repede şi mai în siguranţă, cu atât mai bine –, clienta la destinaţie. Şi noaptea, trecută repede („ba unul una, ba altul alta, de la o vreme i-a furat somnul pe amândoi (...). Şi când s-au trezit ei, era ziulica albă!..."), nu are nici o legatură directă cu faptul că „după aceasta, tot la două-trei săptămâni, giupâneşica Malca venea în Neamţ la socri şi se întorcea acasă numai cu Moş Nichifor, fără să se mai teamă de lup..." Sau, dacă cititorului i se pare că are, aceasta este numai vina lui, pare să sugereze autorul *Poveştii lui Stan Păţitul*. Cu atât mai mult cu cât „întâmplarea *bine povestită*" lui Iţic, care „tocmai atunci venea de la şcoală" (nu este, oare, această *şcoală*, care apare acum pentru prima dată în text fără să fie prefigurată de nimic, o variantă proprie a şcolii vieţii lui Iţic, soţul ce-şi trimite consoarta la nici două săptămâni de la căsătorie departe de casă?), îi aduce Coţcariului daruri „că se mira şi el singur ce dăduse peste dânsul". Contează, cum conchide Irina Petraş şi cum **C.** însuşi lasă să se înţeleagă, „*interpretarea*, nu *textul*" (s. a., I. P.).

EDIŢII: *Opere complete*, Bucureşti, 1902; Ediţie nouă, revăzută, 1906; *Moş Nichifor Coţcariul*, Bucureşti, [1918?]; *Opere complete*, Cernăuţi, 1924; *Opere*, ediţie critică G. T. Kirileanu, Bucureşti, 1939; *Opere complecte*, Bucureşti, 1940; *Opere complecte*, Bucureşti, 1943; *Opere complete*, Bucureşti, 1947; *Nuvele şi povestiri*, Bucureşti, 1949; *Opere*, ediţie îngrijită de G. Călinescu, Bucureşti, 1953; *Poveşti şi povestiri*, Bucureşti, 1954; *Amintiri din copilărie. Poveşti şi povestiri*, Bucureşti, 1955; (ed. a II-a, 1956); *Amintiri din copilărie. Poveşti şi povestiri*, ediţie îngrijită de Zoe Dumitrescu–Buşulenga, Bucureşti,1960; (ed. a II-a, 1964); *Poveşti şi povestiri*, Bucureşti, 1972; *Amintiri din copilărie. Poveşti şi povestiri*, ediţie îngrijită de Ion Rotaru, Bucureşti, 1977; (ed. a II-a, 1984); *Amintiri din copilărie. Poveşti, povestiri*, ediţie îngrijită de Monica Dună, Bucureşti,1996.

REFERINŢE CRITICE: N. Iorga, *Studii din literatura română*, II, 1983; G. Călinescu, *Ioţ Creangă. Viaţa şi opera*, 1938; Zoe Dumitrescu–Buşulenga, *Ion Creangă*, 1963; Eugen Todoran, *M. Eminescu, Ion Creangă. Studii*, 1965; Const. Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, 1973; Jean Boutière, *Viaţa şi opera lui Ion Creangă*, 1976; George Munteanu, *Introducere în opera lui Ion Creangă*,1976; Irina Petraş, *Un veac de nemurire*, 1989; idem, *Ion Creangă. Povestitorul*, 1992; Aurel Rău, *În poveşti cu Ion Creangă*, 1994

L. L. Z.

MUREŞANU — Poem dramatic de Mihai Eminescu. Date despre elaborarea lui – în trei variante (1869, 1871, 1876), din care ultimele două tipărite postum –, precum şi despre dispoziţia sufletească în care a fost scris au fost comunicate de poet în două scrisori către Iacob Negruzzi şi într-o adnotare pe marginea manuscrisului: „De drama mea n-are să fie nimica, nota el în scrisoarea din 6 II 1871, pentru că nu ştiu ce formă să-i dau, pentru că nu e dramă. S-ar potrivi poate mai mult pentr-un epos, dar atuncea aş prinde [sic!] vioiciunea scenelor şi a caracterelor ce-mi trec prin minte. Cum vă spun, n-are să fie nimic din ea; simţ cum se desprinde întregul ei în părţi constitutive, din care fiecare îşi pretinde independenţa sa. De ar fi fost să fie, apoi ar fi fost cam în maniera lui *Faust*, dar nu totuşi" (I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, I, 1931, p. 317). Drama la care poetul face aluzie

Scanned with OKEN Scanner

pare să fie mai degrabă *Mira*, datând de pe la 1868–1869, probabil tip de dramă faustiană, și nu *Mureșanu*, căruia pentru prima versiune i s-a descoperit o posibilă sursă autohtonă. La 16 mai 1871, îi scrie de la Viena aceluiași Iacob Negruzzi: „... am compus un tablou dramatic, a cărui figură principală e Andrei Mureșanu. Vi l-aș trimite, însă mă tem că atunci justiția va pune mâna pe mine și... Ba zău, dacă titlul nu vă răpește a priori gustul de a arunca o privire în acest tablou, apoi vi l-oi trimite c-o ocaziune viitoare, de veți crede că obiectul său nu-l exclude dinainte de la critică și publicare. Dacă n-ar fi să fie, atunci va sta unde a stat și pîn-acuma – în fundul lăzii mele" (I. E. Torouțiu, *op. cit.*, p. 322). „Tabloul dramatic" însă nu a fost expediat la Iași. Un fragment s-a publicat în *Operele complecte* ale lui **E.**, ediția A. C. Cuza, Iași, 1914, p. 311–312. În perioada în care îi scria lui Negruzzi, **E.** își afirma încrederea în viață, notând pe pagina 1 a poemului: „Am scris-o într-un timp când sufletul meu era pătruns de curățenia idealelor, când nu era rănit de îndoială. Lumea mi se presinta armonioasă cum i se presintă oricărui ochi visător, netrezit încă, oricărei subiectivități fericite în grădina înflorită a închipuirilor sale". Prima versiune, *Mureșanu. Tablou dramatic* (1869) a fost publicată de Al. T. Dumitrescu în „Revista Asociației generale a studenților universitari români", an I (1903), 1, 15 februarie, reeditată apoi în ediția Cuza. Tabloul se organizează polemic, angajând disputa între poetul vizionar și Anul 1848, spirit malefic și obscur simbol eminescian, corespondent, poate, acelui *Erdgeist* al lui Goethe. Obiectul disputei cât și al meditației nocturne a eroului este destinul neamului românesc, în care eroul este mereu încrezător. După o scenă întunecată, evanescentă, inundă lumina, ca la începutul lui Faust II, simbol al forțelor vitale ale naturii renăscătoare, iar Elfilor le corespund Silfii de lumină. „Profet al luminii", „geniu" inspirat, încununat cu lauri, el compune *Deșteaptă-te, Române*. „Bardul" eminescian este reîncarnarea poetului–profet al pașoptiștilor, remarca Ioana Em. Petrescu, și el ia chiar, adesea, înfățișarea poeților generației precedente, vădind opțiunea lui **E.** pentru profetismul romantic de formulă heliadescă... În întregul lui, poemul ia alura unui admirabil spectacol de operă. Există aici, comune cu romantismul de tip byronian, energia răzvrătirii, îmbrățișarea universului în elanul titanesc, pornirea demonică spre extincție și gestul destructiv, estompate în finalul construit foarte poetic și prelungit în imaginar. Versiunea intermediară monologică din 1871, *Andrei Mureșanu. Tablou dramatic într-un act*, derivă din varianta anterioară. Perpessicius o considera „o versiune neomogenă, compozită". Aici poetul tinde să convertească meditația politico–patriotică într-o dezbatere social–filosofică mai amplă, sub emblema răului în istorie, „sâmburele lumii" și principiul ei imanent. Pentru înflăcăratul patriot, destinul neamului se decantează după legea timpului inexorabil, în funcție de principiile cauzalității și ale legității în istorie. Nu este vorba de a fi construită meditația nocturnă în sensul Goethe–Byron, ci de atmosfera și tonalitatea de ansamblu, o meditație gravă, deplasată prin structura intimă tipică a originalității eminesciene, din cadrul general al criticii științei și epocii, într-unul patriotic–social. Critica valorilor, răzvrătirea, identificarea cu gestul rebelului Satan, apărute inițial în relație cu sentimentul patriotic, manifestă tendința de generalizare filosofică a istoriei, cu concluzii pesimiste, dar de simboluri grandioase. Cel ce rostește monologul nu este altul decât tânărul poet cu experiența sa amară de viață și cu cunoașterea timpurie a lumii. Varianta finală din 1876, *Mureșanu*, este completarea și concluzia necesară. În primele două tablouri dramatice eroul se salva prin încrederea în steaua mereu incandescentă a neamului. Dezbaterea polemică îl angaja pe Mureșanu în lupta cu forțele restrictive pe care le desființa fortificându-și conștiința morală. În varianta finală, meditația ia accente faustice, îndeosebi în prima parte a monologului. Spiritul polemic a câștigat în vastitatea observației. Soluția este însă renunțarea, claustrarea în anahoretismul propovăduit de Schopenhauer. În primele două variante, ideea de rău al lumii nu anula credința într-o viitoare schimbare. În varianta finală, profetismul din primele două versiuni se modifică în individualism și integrare în natură. Titanul eminescian parcurge o transformare în plan spiritual și într-unul nou, erotic. Prin condiția superiorității, *Mureșanu* este structurat în două direcții: situat mai bine la interferența umanului cu mitologicul, formând acea categorie titaniană remarcată de

Scanned with OKEN Scanner

D. Popovici; titanismul spiritualizat şi absent ca revoltă converge spre geniu. Dintr-un poem dramatic, cu un conţinut în principal patriotic şi politic, *Mureşanu* s-a transformat într-un poem filosofic eminescian *sui generis*. Prin configurarea eului în lume, a relaţiei cu lumea şi istoria, într-un cuvânt prin dezbaterea ontologică, prin trăirea *Weltschmerz*-ului într-un cadru mai riguros determinat naţional şi social, prin depăşirea atitudinii egotiste, meditaţia lui Mureşanu, faţă de felul de a gândi al lui Faust sau Manfred, cu care critica adesea l-a pus în relaţie, poartă germeni de modernitate, ca produs al unei alte epoci şi ţinând de alte idealuri. Proiecţia ei nu se mai face într-o *Studierzimmer* austeră, ci într-un cadru cosmic ce-i conferă grandoare şi tragic. Demersului intelectual–livresc, experienţelor de magie, **E.** le substituie filosofia existenţei: sensul şi finalitatea vieţii sunt privite în perspectiva colectivităţii şi nu prin înstrăinarea de semeni ca la cei doi, „preţul" vieţii şi al morţii. Mureşanu nu are nostalgia vreunui adevăr metafizic, el este căutătorul unui adevăr social–istoric, reverberat în autohton, experienţei limitativ–individualiste el îi opune o experienţă de tip pluralist, iar proliferarea răului se motivează acum pe un fundal istoric. Nefiind victima fantasticului lăuntric, ca Manfred, luciditatea critică şi ironică a personajului eminescian permite nu numai întrebări de largă claviatură filosofic–etică, ci, spre deosebire de cei doi, analize sistematice şi răspunsuri. Discipol al lui Nostradamus şi Paracelsus, Faust deschide una din acele cărţi de magie în care speră să găsească cunoaşterea esoterică a lumii. Ochiul său se opreşte de la început asupra semnului Macrocosmosului, prin ale cărui virtuţi magice el contemplă miraculoasa realitate, ce poate fi contemplată, dar nu trăită. Şi Mureşanu interoghează „pârghia lumii", principiul cosmic, conjurare care lui G. Călinescu i se părea corespondentă cu „Momentul invocării subpământeanului *Geist* din *Faust*": „cine-i suflet al lumii? Dumnezeul?/ Orbirea? nepăsarea? e binele – e răul?"; iar răspunsul nevenind, Mureşanu îl dă singur printr-o constatare şi persiflare succesivă, pe planul vast al istoriei morale a lumii, al universalităţii răului. Desigur, în „sarcasmul pesimist" al poetului, care îl elogiază pe Satan şi-l invectivează violent pe Dumnezeu, trebuie să citim un ecou schopenhauerian. Singur eroul lui Goethe nu cade învins, găsindu-şi echilibrul în munca şi creaţia puse în slujba omului, pe când Manfred, prototip al suferinţei, dezabuzat, caută uitarea şi moartea, iar Mureşanu traversează în continuare etape ca asceza, somnul, nefiinţa. Viaţa, în poemul englez şi în cel românesc, cu toată revolta şi critica valorilor, este ataraxie şi nu participare. Uitarea şi somnul sunt aici un chietiv al suferinţei morale. Prin căutarea extincţiei, ei se deosebesc de Faust, elogiu adus activităţii creatoare. Poemul eminescian însă nu se termină aici. Liniile mari ale subiectului au fost prefigurate în cadrul comentariului, dar e necesară o reluare şi o precizare. Obosit, Mureşanu se aşează pe un trunchi vechi, în sunetul unei muzici dulci. Personajele alegorice prezente acum în scenă, Visurile, Somnul care conjură luna să-l transfere în trecut, în „vremi cărunte" şi să-l prefacă în călugăr, Vântul şi Izvorul, sunt „simbolizări ale regresiunii spre asceza contemplativă şi natură". (G. Călinescu), eroul intrând în zodia anahoretismului schopenhauerian. În ipostaza de anahoret, el se află undeva lângă o mare care în furtună îşi izbeşte valurile de stânci şi insule. În fundal se vede un castel cu „bolţile sparte" la a cărui fereastră apare „Un înger/... / cu chip aşa de ales !", „Cu păru-n flori albastre, pe frunte-o stea de foc". Cuprins de o stranie iubire pentru misteriosul chip din fereastră care nu răspunde la chemare, călugărul porneşte singur pe mare într-o luntre şi se lasă înghiţit de „a valurilor larmă". Regele Somn contemplă exoticele insule şi templul în ruină în ale cărui „scorburi de părete, în neagră vizuină" trăieşte călugărul–poet. Sunând din corn, el cheamă geniile apelor şi codrilor şi apar Delfinul şi Ondina într-o scenă de iubire petrecută sub vraja cântecului Sirenei. Este aici, desigur, preferinţa romantică pentru lumea elementelor, pe de o parte, iar pe de alta, sugerarea tinereţii perpetue a naturii care trebuie să atenueze suferinţa solitară a anahoretului. El apare visător în lohengriniana barcă trasă de lebede, ca un „al mării Dumnezeu", invocă Chipul care coboară ca un alt Hyperion, însă „din noaptea nefiinţei", ca Astarteea lui Byron, ca „umbră" a cântării bardului, care o atrage în fiinţă, într-un cuvânt ca ficţiune poetică. Ei urcă în luntrea „ce dusă e de lebezi/ Pe undele oceanici" înfiorați de un

Scanned with OKEN Scanner

„jalnic țipet" ce „răsună lung din noaptea străvechiului Egipet". Chipul feminin din feeria eminesciană e un amestec pur de fantezie și vis. Poetul proiectează o idilă fantastică ignorând limitele spațio-temporale și regnurile, situând-o ca o contrapondere la nefericirea bardului în existența pământeană. *Mureșanu*, unul „dintre cele mai frumoase poeme dramatice eminesciene" (Ioana Em. Petrescu), marchează o etapă importantă în evoluția liricii eminesciene. Din perspectiva temei faustice, atât de mult cultivată de critică, la **E.** sesizăm tendința unei introversiuni. Ambivalența *Faust–Manfred* **E.** o transcende într-o sinteză creatoare, prin autohtonizarea inspirației și ipostazierea poetului vates al neamului, prin titanismul naturist, printr-o altă mitologie și, nu în cele din urmă, prin patosul justițiar.

EDIȚII: *Opere*, ed. Perpessicius, vol. IV (*Poezii postume*), 1952; *Opere alese*, II (*Poezii postume*), Ediție îngrijită și prefațată de Perpessicius, București, 1964; *Opere*, VIII, ed. P. Creția, Aurelia Creția–Dumitrașcu, Oxana Busuioceanu, București, 1988.

REFERINȚE CRITICE: D. Caracostea, *Studii eminesciene*, 1975; G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, 1935; D. Popovici, *Studii literare*, V, 1988; Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, 1978; Ioana Em. Petrescu, *Configurații*, 1981.

V. V.

MUȘCATA DIN FEREASTRĂ — Piesă în trei acte de V. I. Popa. Publicată în revista „Vremea", 10 oct. 1929, apoi în „Biblioteca teatrului românesc contemporan" a ed. Vremea, 1930 și 1943; republicată în vol. *Teatru*, 1958. Începută la Viena în 1927 și terminată la Cernăuți în 1928, de unde în septembrie e trimisă spre lectură lui Corneliu Moldovanu, directorul Teatrului Național din București, lucrarea, subintitulată „un fel de comedie", a fost admisă și inclusă în repertoriu pentru stagiunea 1927-1928, dar s-a reprezentat în premieră abia în 4 oct. 1929, la inaugurarea Studioului, deschis sub directoratul lui Liviu Rebreanu, ca a doua scenă a Teatrului Național. Regizată de Paul Gusty, care sugerează autorului unele modificări, piesa s-a jucat cu succes în stagiunea 1929-1930, realizând 54 de spectacole, cărora li se adaugă și cele din turneul în țară cu distribuția de la București: Ion Sârbu, Gr. Mărculescu, I. Cernea, Ionescu–Ulmeni, Romano, A. Gusti, Toto Ionescu și Irina Nădejde. În același an va fi inclusă în repertoriul Teatrului Național din Cluj. Începând din 1932, cu excepția stagiunii 1935-1936, piesa se menține pe afiș până în 1938 vara, când ajunge la a 94-a reprezentație. În direcția de scenă a autorului, va mai fi jucată la Teatrul „Muncă și voie bună", a cărui conducere îi fusese încredințată lui **V. I. P.** de Mihai Ralea, în stagiunea 1939-1940. Ulterior, în 1964-1965, la Teatrul CFR Muncitoresc, în regia lui Al. Toscani, va întruni alte 123 de spectacole. În zilele noastre, piesa a cunoscut și o adaptare pentru televiziune. Alături de *Ciuta*, 1921, și *Acord familiar*, 1932, se inspiră din viața de provincie „cu necazurile și fericirile ei umile", dezvoltând într-o atmosferă melancolic–desuetă motivul „fericirii în dragoste".

Răspunzând întrebărilor unui gazetar în ajunul premierei din 4 oct. 1929, **V. I. P.** mărturisea: „*Mușcata din fereastră* e camionul de pe care îmi descarc toate bagajele de amintiri ale copilăriei mele. Acțiunea se petrece în lumea de la țară, iar personajele sunt: un învățător, un preot, un băiat de arendaș și alții. Este o lume pe care am cunoscut-o și am trăit-o ani de zile. Mă simțeam dator s-o aduc pe scenă pentru pitorescul ei". Nefiind adeptul „teatrului cu conflict", căruia îi preferă „teatrul de atmosferă", autorul, „suflet moldovenesc, adică de două ori provincial, patriarhal, duios, minuțios, static", cum îl caracteriza E. Lovinescu, reconstituie „cu minuție flamandă" o ambianță moldovenească autentică, „ticăită, ploioasă", ori moleșită de căldura după–amiezelor de „somnișor" în odăi cu amintiri, șerbeturi și miros de levănțică, succesul astfel obținut aparținând unei formule „ce nu trăda o ambiție prea mare, nici o concepție prea înaltă și mai ales sincronizată" cu tot ce la data respectivă se cunoștea din teatrul modern. Într-un sat din zona Călmățuiului, căruia de altfel piesa îi este dedicată, conviețuiesc în netulburare, de peste un sfert de veac, familia conului Grigore, învățătorul, soția sa, coana Sofica, și cei doi copii, Olguța și Georgică, și vecinul lor, părintele Ilie, preotul satului, prietenul de-o viață, adversarul la jocul de cărți și eternul rival al dascălului. Din momentul când Olguța atinge vârsta măritișului, începe dezacordul asupra viitorului ginere: conu Grigore îl susține pe Ionică, feciorul cârciumarului, coana Sofica, pe contabilul de la Federală, iar preotul și Georgică, pe Radu, băiatul arendașului, tânăr cu calități, dar fără

Scanned with OKEN Scanner

carieră, cu care însă fata va fugi în cele din urmă, reeditând peste ani gestul propriilor ei părinți, cărora nu le va mai rămâne decât să constate că istoria se repetă și să ierte fapta tinerilor. Lá lectura textului, Paul Gusty ar fi exclamat: „Asta nu-i piesă de teatru, e nuvelă... Nu conflictul îi lipsește, nervul dramatic. Prea multă conversație măruntă. Prea mult tabinet! Și prea nu se întâmplă nimic". Om de teatru experimentat, regizor el însuși, **V. I. P.**, conștient de lipsurile piesei și, cum o arăta încă scrisoarea din 16 febr. 1929 adresată lui L. Rebreanu, dornic de-a fi scutit „de surpriza unei amărăciuni", consimte la suprimarea anumitor lungimi și la găsirea formelor de expresie teatrală adecvate. Astfel, mai mult decât simplă punere în scenă, prelucrarea lui P. Gusty dă „mai multă densitate scenelor prea diluate, punând accentul interesului dramatic asupra caracterului personajelor", conferind atmosferei „viață și mișcare". Varianta rezultată, „bine făcută", totuși fără pretenții de adâncime psihologică, mizează pe farmecul evocator al atmosferei – acea tihnă „cu gust de gutuie patriarhală" –, dar nu mai puțin și pe un „conflict de mentalități" în probleme esențiale de viață. Trăind „tot ca pe vremea diligenței", conu Grigore și coana Sofica, eroii fostei aventuri romantice, par a fi uitat antecedentele și, indecișii, pun un zel ușor ridicol în argumentarea faptului că „însurătoarea e lucru de multă cumpăneală". Convins la rândul său că „vremurile nu se schimbă așa ușor, numai pe deasupra–dedesubt e același lucru, câtă vreme e dragoste pe lume", Radu știe că împreună cu Olguța, fată curajoasă, simplă și muncitoare, vor răzbi în viață. Părintele Ilie, care n-a uitat nici o clipă vechea suferință de-a n-o fi putut fura el pe Sofica, sprijină proiectul lui Radu împotriva conului Grigore, numit cu maliția unei intransigente prietenii „nevrednicul rămas năclăit la mintea sa cea puțintică". Rezoneur cu rol de echilibrare a conflictului, are mereu la îndemână un pilduitor citat biblic menit să devieze prin ironie „biata tristețe căzută peste toți". În fața evidenței, revelația bătrânilor, ca „tremurul unei strune întârziate", e că „toate se întorc și se tot întorc, iaca așa ca într-un cerc fără capăt". Cuvintele spuse în actul III, scena 1 de coana Sofica: „Și iaca, s-au întors lucrurile și s-or întoarce mai departe! Și ai să-l vezi întrând iarăși pe poarta casei, cum l-ai mai văzut... Căci nu se schimbă nimic pe lume..." repetate în scena 5 de părintele Ilie și reluate în finalul piesei de conul Grigore rezumă sensul de parabolă pe tema „caruselului vârstelor" deținut de *Mușcata din fereastră*. Dacă, pentru G. M. Zamfirescu, această filosofie a „totului care se repetă și se învârtește ca într-un cerc", aducând în minte *Cercul* lui Somerset Maugham, e vizibilă și în *Take, Ianke și Kadîr*, pretextul unei acide critici de „repetare a procedeului inițial până la autoplagiere", dimpotrivă pentru Șt. Cristea simbolistica bazată pe o asemenea idee de repetiție, „dincolo de valoarea ei scenică, teatrală, dă impresia de autentic, real, de viață care curge, se repetă, în momentele ei esențiale". Oferind „maximum de romantism pitoresc în scenă", exclusiv verbală și „refractară oricărei psihologii" (Camil Petrescu), *Mușcata din fereastră* aduce în teatrul „întunecat" de până atunci al autorului (*Răspântia cea mare*, 1922, *Cătușe*, 1926) o „lumină liniștită" și un elogiu nostalgic al simplității formelor de viață din târgurile moldovenești de altădată.

EDIȚII: *Mușcata din fereastră*, un fel de comedie în trei acte, București, 1930, ed. a II-a, 1934; *Teatru*, ed. Șt. Cristea, București, 1958; *Teatru*, I, ed. V. Râpeanu, București, 1984.

REFERINȚE CRITICE: V. Bumbești, *Paul Gusty*, 1964; Șt. Cristea, *Victor Ion Popa*, 1973; V. Mândra, *Victor Ion Popa*, 1975; Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru*, 1979; *Corneliu Moldovanu în corespondență*, 1982; G. M. Zamfirescu, *Mărturii în contemporaneitate*, 1983; A. Săceanu, *Clasicii nu vor să îmbătrânească*, 1983; V. Râpeanu, *Scriitori dintre cele două războaie mondiale*, 1986.

D. C.

Scanned with OKEN Scanner

N

NASTRATIN HOGEA LA ISARLÎK — Poem de Ion Barbu. Redactat, într-o primă versiune, în luna mai 1921 poemul este trimis, într-o a doua variantă, la revista „Viața Românească", unde apare în nr. 1 (ianuarie) din 1922, p. 72-74. Despre tribulațiile lui *Selim* și *Nastratin Hogea la Isarlîk*, ambele publicate în reviste, rămâne semnificativ schimbul epistolar cu G. Topîrceanu, care se arăta nedumerit de factura poemelor. „Îl găsiți obscur... în fond. Ce înțelegeți prin asta? Lipsa de orice sens ori, dimpotrivă, o pluralitate de semnificări între care întârzii să alegi? N-am vrut să spun nimic limitat, precis, în Nastratin. Am conceput-o muzical: un pretext de visări, o viziune concretă care te poftește să cauți și un sens, dincolo. Nu poți explica acest sens? Cu atât mai bine; înseamnă că realizarea e perfect organică iar viziunea și tâlcul, solidare: precum pielea, cărnii. Totuși nu cred *Nastratin Hogea la Isarlîk* așa de perfect organic, – din păcate! O intenție literară se străvede totuși. Îmi dați voie să v-o sugerez? De ce n-ați încerca să vedeți în Nastratin Hogea, fugar, indiferent la darurile turcilor de pe țărm și concentrat să-și roadă ce-i rămâne din carne, – simbolul caricatural al unui individualism sumbru: apoteoza și satira unei singurătăți exasperante?" Tot aici autorul îl ruga pe Topîrceanu să tipărească ambele piese, deoarece considera „cele două bucăți îmbinându-se și completându-se reciproc". Conform obiceiului, **I. B.** rescrie poemul, în două variante, în caietul *Ochian* 2, datând probabil din perioada 1926–1929. Forma definitivă este imprimată în vol. *Joc secund* (1930), p. 67-72, anticipată fiind de o dedicație – Lui Al(exandru) R(osetti) – ce lipsește în periodic și în caietul–manuscris *Ochian*. Rescrierile nu aduc modificări structurale, se amplifică în schimb caracterul plastic, pictural al cetății aflată „la vreo Dunăre turcească".

Piesă centrală în argumentarea balcanismului nostru literar, *Nastratin Hogea la Isarlîk* reprezintă în același timp *summa* meditației estetice și istorice a lui **I. B.** Vechiul înțelept răsăritean, văzut acum pe latura sa ascetică, tragică, pitorescul Selim (*Selim*) și *Domnișoara Hus* alcătuiesc umanitatea Isarlîkului – cetate abstractă și „ipoteză morală" a unei „ultime Grecii". În interiorul acestui spațiu închis, mișcarea se consumă brownian: „Cu ziduri forfecate, sucite minarete/ Și slujitori cu ochii rotunzi, ca de erete/ Și, asmuțit câmpiei, un fluviu leșios". Enumerarea, eliptică prin absența formelor verbale, reduce totul la un singur plan, de fundal, într-o *sfumatura* a decorativului. Figurativul violent, însă fără contur hotărât, este atmosferizat de infuzia fină de lexic turcit. Totul se construiește prin topire, prin aglutinare continuă. „În alba Isarlîk" mulțimea, amorfă, „se tencuia-n pereți". Totul se epurează, se reține doar candoarea gestului și umbrele transparente – ultime reflexe, picturale, ale unui timp odinioară epopeic și în dosul căruia ghicim drama sterilității: „Veneau de toată mâna: prostime, târgoveți,/ Dervișii cu fața suptă de veghi, aduși de șale,/ Pierduți între pufoase și falnice pașale". Tipologia e înscrisă (=„tencuită") definitiv în inelul *cetății*, precum „vreo piatră-n scump metal legată", ea dobândește o izolare iconografică de grup, tocmai prin sublimarea în acest chip a pitorescului, repudiat altfel de către **B.** Tabloul acesta, mărginit de „parmalîkul" munților, ilustrează starea de *implozie*, justificată de eseist într-un paragraf antologic din Răsăritul Crailor: „Civilizația noastră e sortită să petreacă *în virtual și interior*. Neputând clădi în exterior. Neputând clădi în afară (e și prea zadarnic pentru aceasta), în inimile noastre se cade să întemeiem: turnuri vibrătoare speranței, aurite bolți, laudei: adâncimi *soarelui netemporal*" (subl. ns.). Împăcată cu sine, lumea Isarlîkului somnolează, trăiește vermicular într-un timp suspendat („încolăcite ceasuri"), traversată fiind – din vreme în vreme – de nostalgia purificării „în durata lumii turce". „Iar ochii tuturora călătoreau afund...", în vreme ce, aproape eternizate, „unsuroase liniști se tescuiau sub cer". Isarlîkul e „ultima Grecie", în sensul de imperfectă, devalorizată copie a celei de demult: acum „ordinea" e numai „asemănătoare celei de dinaintea miraculoasei lăsări pe aceste

Scanned with OKEN Scanner

locuri a zăpezii roşii". Un asemenea spaţiu îşi cheamă oarecum produsul uman (şi simbolic) pe măsură: Nastratin Hogea, în postură degradată, de „trist Argos", de argonaut încărcat acum nu cu proverbiala marfă, ci cu „o lână verde, de alge năclăite". Însăşi imaginea caicului e în acord cu tabloul general, de universală descompunere: „Căci, răsărind prin ceaţă şi călărind pe fund,/ La dunga unde cerul cu apele se-ngână,/ Aci săltat de cornuri, aci lăsând pe-o rână,/ Se răsboia cu valul un prea ciudat caic:/ Nici vâsle şi nici pânze; catargul, mult prea mic;/ Dar jos, pe lunga sfoară, cusute între ele, / Uscau la vânt şi soare tot felul de obiele,/ Pulpane de caftane ori tururi de nădragi;/ Şi, prin cârpeli pestriţe şi printre cute vagi,/ Un vânt umfla bulboane dănţuitoare încă". Invitat de paşă să coboare pe ţărmul inundat de soare şi să se înfrupte din „năutul dorit, şi / din / sumedenii/ De roşcove uscate şi tăvi cu mirodenii", Hogea îl refuză. Mai mult, gloata – străbătută de un frison metafizic – observă abia acum ipostaza ciudată a înţeleptului: „Şi, deslușit, cu plânsul unui tăiş de fier/ În împletiri de sârmă intrat să le deşire,/ O frângere de ghețuri, prin creştete, prin şire,/ Prin toată roata gloatei ciulite, răscoli.// Pic lângă pic, smalţ negru, pe barba Lui slei/ Un sânge scurt, ca două mustăţi adăugite,/ Vii, *vecinici*, din gingia prăselelor cumplite/ Albiră dinţii-în pulpă intraţi ca un inel.// *Sfânt trup şi hrană sieşi, Hagi rupea din el*". Cetatea închisă de „parmalîkul" munţilor precipită, se reiterează în *inelul* dinţilor albi şi, mai ales, în trupul lui Nastratin care, automacerându-se, înscrie un cerc pe puntea „caicului peticit". Revenirea Hogei în „durata turcă" a Isarlîkului „e mai întîi un act de speranţă" (*Poetica domnului Arghezi*), dar unul disperat şi frenetic, punctând un stadiu de intelectualism excesiv, áfin cu acela – contemporan lui **I. B.** ! – din *Monsieur Teste*, eseul lui Paul Valéry. Expresie liminară a „albei Isarlîk" (întrucât e rupt, şi el, „din coastă de soare"), Nastratin ajunge, prin autofagie, la obsedantul „gest închis" – final şi conştiinţă a unei drame istorice şi, în acelaşi timp, ontologice. Procesul se desăvârşeşte în forma inelară de un tragic absolut şi puritate platoniciană. Versul inepuizabil ca semnificaţie („*Sfânt trup şi hrană sieşi, Hagi rupea din el.*") instaurează pe cale violentă regalitatea cercului ce subsumează fenomenalul şi exprimă condiţia ontologică a individului. Trebuie resimţit, tocmai de aceea, ca „un rotund plin" (Gaston Bachelard) aşa cum e, alcătuit din contingent (corpul Hogei) şi sublimându-l prin dramatică repliere spre sine („hrană sieşi"). Inelul nastratinesc transgresează contingentul fără să-l elimine totuşi. Mai exact, pe această cale iniţiatică (=autofagia) înţeleptul realizează – sub ochii gloatei – omologia cu cosmicul, însă fără bucuria integrării cosmocentrice. De fapt, împlinirea cosmocentrică s-a consumat de mult, de aceea – cum s-a observat – Nastratin există numai în „ninsorile mărunte" ale minţii colective, în realitate „e-nchis sub ape, / Răsfăţul ce nici marea turcească nu-l încape". Mai mult, „pe apele leşioase, apele Styxului, cu putredul caic, a sosit sub zidurile cetăţii Isarlîk trecerea din viaţă, Moartea. Dar nu o moarte oarecare, ci aceea care scufundă doar trupul, lansând spiritul pe făgaşul veşniciei" (Gy. Mándics). Cosmocentrismul trăit în chip firesc de „roata gloatei", neridicat adică la conştiinţă, e simţit acum, în Isarlîkul „turcit", ca o fatalitate căreia i se opune ascendenţa – dureroasă în ipoteticul său – a spiritului tragicului Nastratin în „Hellada neistorică", veritabilă expresie a lui *ordo universalis*. Atras şi respins, ca un Ulisse decăzut, înţeleptul realizează mişcarea de pendul perpetuu, de plecare şi întoarcere, ipostaziind astfel *mitul semiantropomorf*, în fiinţa căruia natura şi cultura, cosmocentrismul oriental şi antropocentrismul european coabitează în forme unice. El figurează starea lui *între*, emblematică pentru spaţiul balcanic şi sud–est european. Pe de altă parte Nastratin întruchipează, la nivelul ciclului dar şi la acela al *Jocului secund*, *virtualul* ca şi concept cardinal pentru poezia barbiană, exprimabil în *increat* sau în „chenarul ingenuu şi rar, ocolind o mare". În finalul poemei „caicul peticit" dispare, umanitatea cetăţii intră iarăşi în făgaşul obişnuit („prin ierburi şi stuh"), contemplând însă urma purificată, pentru o clipă, în „polul plus" al spiritului: „La Isarlîk, cea albă de lespezi, gloata suie./ Dar greii paşi prin ierburi şi stuh se-mpletesc./ În ochi, din lâncezi ape, cum pâlpâie gălbuie/ Şi uleioasă, dâra caicului turcesc!".

EDIŢII: *Joc secund*, Bucureşti, 1930 (ediţia a II-a, bibliofilă, îngrijită de Romulus Vulpescu, Bucureşti, 1986); *Joc secund*, ediţie îngrijită şi cuvânt înainte de Al. Rosetti şi

Scanned with OKEN Scanner

Liviu Călin, Bucureşti, 1966; *Versuri şi proză*, ediţie îngrijită de Romulus Vulpescu, Bucureşti, 1970; *Poezii*, antologie, tabel cronologic, prefaţă şi comentarii de Marin Mincu, Bucureşti, 1975; *Opere I. După melci. Joc secund*, Prefaţa, stabilirea textului şi aparatul critic de Mircea Coloşenco, Cluj–Napoca, 1997.
REFERINŢE CRITICE: Tudor Vianu, *Ion Barbu*, 1935 (reluat în *Opere*, vol. 3, 1973); G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); Constantin Florin Pavlovici, în „Viaţa Românească", nr. 7, 1968; Laurenţiu Ulici, *Recurs*, 1971; Şerban Cioculescu, *Itinerar critic*, vol. I, 1973; Mircea Muthu, *Literatura română şi spiritul sud–est european*, 1976; Sanda Radian, *Corelaţii între literatura română şi literatura universală*, 1977; Şerban Foarţă, *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*, 1980; Mandics Gy., *Ion Barbu – „Gest închis"*, 1984; Ion Pop, *Jocul poeziei*, 1985; Ioana Em. Petrescu, *Ion Barbu şi poetica postmodernismului*, 1993.

M. M.

NĂPASTA — Dramă în două acte de I. L. Caragiale, apărută în „Convorbiri literare" XXIII (1890), nr. 10, 1 ianuarie. Piesa este terminată în decembrie 1889, iar întâia reprezentaţie are loc la Teatrul Naţional din Bucureşti în seara de sâmbătă 3 februarie 1890.

Derivată dintr-o existenţă în care s-a petrecut o răsturnare a termenilor (nevinovăţia alunecând spre sminteală etc.) nebunia lui Ion, protagonistul din *Năpasta*, este discontinuă, paradoxală şi ambiguă. Momentele de criză alternează cu cele raţionale, violenţa cu oboseala, rememorările exacte cu fantazările mistice. Această contradictorie manifestare pare suspectă de prefăcătorie, însă trecutul ocnaşului ne spune că ambivalenţa comportamentului său îşi are originea în propria îndoială asupra faptei pentru care a fost condamnat: l-a omorât sau nu pe Dumitru Cirezaru? Adevărul care stă ascuns în sufletul său îi spune că nu, însă acest adevăr nu-şi poate găsi calea de comunicare; înfrânt de „probele" contrare, de bătăile administrate, de nedescoperirea criminalului real, Ion nu are încotro şi se recunoaşte vinovat. Omul scapă, „mărturisind" ce i se cere, de tortura ucigătoare a zeloasei autorităţi, dar nu poate scăpa nicidecum de torturile, mult mai chinuitoare, petrecute în sine, care îi cer să spună contrariul. Vinovat faţă de lume şi nevinovat faţă de propria sa conştiinţă, Ion comunică în fazele de furie adevărul îngropat de frică undeva în întunericul protector al fiinţei sale ca pe o comoară, şi, viceversa, se recunoaşte autorul crimei în scurtele momente de răgaz: *„Anca*: Da' de ce te-au închis pe tine, Ioane?; *Ion*: Pentru că am omorât pe Dumitru; *Dragomir*: Da' tu l-ai omorât?; *Ion*: Eu; *Anca*: Ba nu tu; *Ion*: Ba eu... Luleaua şi tutunul şi amnarul lui erau la mine". Întâlnirea Ion – Anca este decisivă pentru ambele personaje. Anca îşi schimbă bănuiala în certitudine, Ion îşi luminează dintr-o dată alternativa obsedantă vinovat / nevinovat. Înainte de a o întâlni pe Anca, această alternativă producea în mintea cutremurată a lui Ion motivări subiective, neglijate de alţii. Întâlnirea cu Anca are pentru Ion înţelesul unui miracol (el e condus aici de veverita trimisă de Maica Domnului); femeia care-i dă pâine să-şi astâmpere foamea semnifică mult aşteptatul suport din afară al adevărului ascuns în sufletul său. Alături de el se află şi altcineva, se află dovada, însăşi fiinţa frustrată de oarba crimă: Anca. „Tu stai degeaba închis". Prin Anca, nevinovăţia lui Ion îl transformă – singura dată în piesă – pe blândul Ion într-un nebun agresiv şi, în acelaşi timp, într-un om cu luciditatea deplină. Scena III din actul II, avându-i laolaltă pe Anca, Dragomir şi Ion, reprezintă cheia piesei; ea dezvăluie misterul crimei. Anca nu mai ezită să-l numească pe Dragomir ucigaşul bărbatului ei; în faţa probelor, acesta îşi pierde puterea de a se împotrivi acuzaţiei, iar Ion, eliberat în fine de vreun dubiu cu privire la nevinovăţia sa, îşi redobândeşte energia primară de ţăran, îndreptând-o furios asupra „cânelui", în locul căruia a făcut atâţia ani de ocnă. Scena semnifică marele moment al adevărului, cu o Ancă inflexibilă în chemarea ei răzbunătoare, cu un Dragomir prăbuşit, gata să renunţe la jocul minciunii („mi-am stins puterile") şi cu un Ion ameninţător ca un nebun. Existenţei sale amărâte, împărţite între mila cerului, care-i luminase mintea, aducându-l în casa Ancăi, şi forţa necuratului, care-i chinuie sufletul, îndemnându-l să-şi ia zilele, deodată i se deschide şansa să se măsoare cu aceasta din urmă şi astfel să-şi recapete seninătatea. La vorbele femeii, Ion vede pe necuratul în figura lui Dragomir: „Tu eşti dracul!" Cuvintele *diavol* şi *Dragomir* se relaţionează într-o singură imagine, ca sinonime ale răului de care suferă ocnaşul. Eliminându-l pe Dragomir, el ar

Scanned with OKEN Scanner

scăpa de nebuni şi ar redeveni omul curat dinaintea năpastei. Oprit brutal din motivatul său act punitiv (femeia se repede în faţa lui cu „barda ridicată"), Ion recade în apatica îndoială de sine. A crezut într-o transcendenţă mântuitoare, închipuită de el în figura Maicii Domnului; aceasta l-a „povăţuit" să spună la judecată ceea ce îi cer alţii, aşadar să se nege pe sine, îmblânzindu-se, ca să scape de lovituri şi de învinuirea că s-ar preface nevinovat. Dar muşcătura năpastei, adică a erorii în ocna căreia s-a trezit căzut, s-a adâncit. A „rătăcit" în lume, fugind de la ocnă, şi întâlnind-o pe Anca, a simţit că adevărul din adâncul sufletului său nu numai că nu este o iluzie, dar pe deasupra e apărat şi de alţii; l-a văzut aievea pe asasinul veritabil, pe care l-ar fi putut călca în picioare, răzbunându-se. Şi, totuşi, din nou i s-a spus că se află în eroare. Ion se sinucide având revelaţia inutilităţii sale în lume, ca mărturisitor sau ca martor. Murind, Ion modifică implicit destinul Ancăi şi al lui Dragomir, moartea ocnaşului stârneşte „năpasta" care cade asupra adevăratului criminal şi nu mai puţin destrămarea unei „case" întemeiată pe înşelăciune. Pustiul se întinde într-o singură noapte blestemată, tragică pentru Ion, dramatică pentru Dragomir, care, nemaiputându-şi stăpâni „groaza care cuprinde sufletul după o crimă comisă, remuşcarea şi frica ispăşirii acestei crime" (Gherea), se recunoaşte vinovat şi se supune năpastei şi tot aşa de dramatică pentru Anca, damnată să împlinească legea destinului după un ceremonial riguros, răzbunându-şi soţul ucis conform datinei: năpastă pentru năpastă. **C.** a scris textul *Năpastei* imaginând un echilibru clasic între pedeapsa care cade pe capul nevinovatului Ion şi cea de care va fi lovit, fără cruţare, Dragomir, adevăratul vinovat. Simetria de construcţie a celor două personaje este izbitoare. Ele parcurg, în esenţă, deşi din motive diferite, aceleaşi semne de ruină mentală, ivite chiar din momentul crimei. Ion înnebuneşte voind să dea în vileag un adevăr. Procedând invers, voind să ascundă crima şi să facă figură de om cinstit, Dragomir se sminteşte sub ochii Ancăi, ros de remuşcări, amplificate de privirile incriminante ale femeii. Crimă pasională, fapta lui Dragomir, în loc să netezească drumul spre inima Ancăi, pentru care a ucis, îi pune în cale obstacole insurmontabile. Dragomir a ucis un om, a distrus viaţa altuia care a pătimit în locul său, a pierdut inima unei femei, transformând-o în simbol al răzbunării şi, în fine, s-a distrus pe sine. Înainte de a fi pedepsit de Anca, începe el însuşi să se erodeze, asaltat de nebunia pedepsitoare. Criminalul nu se poate sustrage prin nici o substituire de la păcatul de moarte. El nu poate înlocui pe soţul ucis („Mi-ai fost urât totdeauna" – îi spune Anca), nu poate părăsi satul, salvându-se în pribegie, după cum nu-l poate salva pe Ion, dar mai ales nu se poate lepăda de răul din el, care iese la suprafaţă în tot ce face. Acest rău se profilează în starea de nebunie a personajului, constatată sistematic de conştiinţa–oglindă a femeii. Apucat de furie împotriva „stafiei" lui Dumitru, care i se arată pretutindeni, Anca îl admonestează: „Dragomire, eşti... nebun"; bănuind-o pe femeie că vrea să-l otrăvească, primeşte aceeaşi replică: „Eşti nebun, vai de capul tău!", vrând să fugă, pentru aş pierde urma, planul său e socotit nebunesc. Casa şi locul le părăsesc doar oamenii deznădăjduiţi ori făcători de rele sau nebunii. Nebunia lui Dragomir creşte cu cât se încăpăţânează să ascundă un adevăr din ce în ce mai evident, în timp ce nebunia lui Ion se manifestă din pricină că nu reuşise să dezvăluie un adevăr prin care şi-ar fi putut recupera demnitatea. Criminalul înnebuneşte treptat de frica mărturisirii, dar şi sub presiunea că această mărturisire nu mai suportă amânarea, ea relevându-se ca iminentă. Oricât de variate îi sunt subterfugiile, ele sunt nişte „nebunii", soluţii naive, care nu fac decât să-l apropie, încolţit, de recunoaşterea faptei. În confruntarea cu Anca, imagine din ce în ce mai subliniată a destinului care nu poate fi trişat, bărbatul criminal pierde, strivindu-şi mintea de o voinţă tare ca însăşi legea firii. Înfăţişarea lui Dragomir din finalul piesei este similară cu a lui Ion. Personajul a preluat nu numai blândeţea năucă a lui Ion, dar şi limbajul înspăimântat al acestuia: „*Ion* (se scoală speriat şi începe să tremure) Spui, să nu mă loveşti, să nu mă baţi; *Dragomir*: „Merg... merg eu... să nu mă bateţi, merg". Ion, Dragomir, Anca traversează în trei moduri diferite drama alienării, determinată de complicatele litigii ivite la hotarul dintre vinovăţie şi nevinovăţie. Opera este astfel realizată că nici unul dintre personaje nu poate ieşi din cercul vinovăţiei şi nici din cel al nevinovăţiei. Ion n-a omorât, dar a furat

Scanned with OKEN Scanner

„luleaua şi amnarul mortului", Anca îşi întemeiază acuzaţia pe un fals, dar îşi răzbună bărbatul iubit, Dragomir, mai vinovat decât toţi, se apără cu fixaţia lui erotică: a iubit-o pe Anca. Prea copleşitoare, personajele Ion şi Anca voalează întrucâtva nebunia lui Dragomir, singurul a cărui raţiune se degradează sub ochii noştri. În decursul dramei, mintea lui cade dintr-o rătăcire în alta. Din dragoste nebună, el săvârşea crima pasională, care, în loc să-i aducă fericirea sperată, îl duce în fundătura definitivei alienări. Întâia rătăcire îl împinge spre cea de a doua: fiindcă a ucis devine nebun de legat. Dragomir se descoperă pedepsit nu numai de Anca, dar şi de vedeniile care-i cutreieră conştiinţa, epuizându-i sănătatea spiritului. Treptat, se recunoaşte captivul lor. Cu iluzia iniţială că, neştiind nimeni de fapta lui odioasă, nu va trebui să „plătească" pentru ea, personajul ignoră că va avea de plătit faţă de sine. Preţul e pierderea minţii.

EDIŢII: *Teatru*, cu o prefaţă de Titu Maiorescu, Bucureşti, 1889; *Teatru*, Iaşi, 1894; *Teatru. Opere complete*, Bucureşti, 1908; *Teatru*, I-II, precuvântare de Al. Davila, Bucureşti, 1922; *Opere*, I, ed. îngrijită de Paul Zarifopol şi Şerban Cioculescu, Bucureşti, 1930; *Opere alese*, I, schiţă bibliografică, analize, note de Scarlat Struţeanu, 1940; *Opere*, I, ed. îngrijită de Al. Rosetti, Ş. Cioculescu şi Liviu Călin, Bucureşti, 1959; *Teatru*, prefaţă şi bibliografie de G. Dimisianu, Bucureşti, 1973; *Teatru*, ediţie îngrijită de Al. Rosetti, Ş. Cioculescu şi L. Călin, cu repere istorico-literare de Mioara Apolzan (ed. a II-a, 1982); *Teatru*, Bucureşti, 1997.

REFERINŢE CRITICE: N. Iorga, în „Lupta", nr. 1054, VII, 1890; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, I-II, 1890; E. Lovinescu, *Critice*, III, 1915; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); P. Constantinescu, *Scrieri*, II, 1967; *Caragiale interpretat de...*, studiu introductiv, tabel cronologic şi bibliografie de L. Călin, 1974; Ş. Cioculescu, *Caragialiana*, 1987; M. Tomuş, *Opera lui I. L. Caragiale*, 1977; V. Fanache, *Caragiale*, 1984 (ed. a II-a, 1997).

V. F.

NEAMUL ŞOIMĂREŞTILOR — Roman istoric de Mihail Sadoveanu. A fost publicat iniţial în „Viaţa Românească" între anii 1912 şi 1913, iar în volum abia în 1915, la Editura Viaţa Românească. Relativa întârziere a apariţiei editoriale (la un autor atât de prolific) se datorează ostenelilor militare îndeplinite în acei ani de către ofiţerul Sadoveanu şi evocate în *44 zile în Bulgaria* (1916), *Lungi concentrări* din *Frunze-n furtună* (1920) sau *Cocostârcul albastru* (1921).

E lesne de remarcat diferenţa dintre arhitectonica consacrată a romanului istoric şi fizionomia particulară conferită acestui gen literar la **M. S.** Mai mult decât alte plăsmuiri ale sale, *Neamul Şoimăreştilor* probează împrejurarea. Desigur, disocierea nu trebuie neapărat absolutizată; vom reîntâlni şi aici câteva atribute distinctive, precum: elogiul curajului ostăşesc, al prieteniei vitejilor (vezi: frăţia de cruce, statornicită *ab initio*, generatoare, ca la Walter Scott şi Dumas-tatăl, de solidare expediţii aventuroase). Totuşi, intriga romanului se îndepărtează de la regulile genului într-o întreită perspectivă: minimalizând aristocraţia, din unghiul codului eticii cavalereşti şi din cel al iubirii. Aspectul prim angajează, o dată cu configuraţia caracterologică, conflictul: Stroie Orheianu, „nobilul" sadovenian, nu se aseamănă nicidecum, bunăoară, cu contele de Crèvecoeur şi Dunois din *Quentin Durward* al lui Walter Scott ori cu Athos, unul din faimoşii muşchetari ai lui Dumas. Sunt departe de boierul de la Murgeni demnitatea ori statornicia loialităţii arătate de aceştia. Însuşirile lui converg, dimpotrivă, spre a configura pe deplin imaginea unui ticălos; pe lângă crima de odinioară, a cărei înfăptuire n-o regretă, el e un spoliator hapsân şi un ingrat. Victima buzduganului său ucigaş întâmplându-se să fie chiar tatăl protagonistului, în calea poveştii de dragoste înfiripate între Tudor Şoimaru şi Magda Orheianu nu se mai interpun, deci, obişnuitele adversităţi exterioare menite să pună la încercare curajul, iscusinţa ori perspicacitatea tânărului, ci comandamentul etic, cu valoare de testament, al unei răfuieli imprescriptibile. Din roman de dragoste ce promitea să fie, *Neamul Şoimăreştilor* se preface astfel într-unul social, şi încă de o virulenţă a înfruntării claselor ce pare să anunţe conflagraţia din 1907. E adevărat că Orheianu nu este singurul boier din paginile romanului, de vreme ce într-un alt plan epic evoluează atât de diferitul Simion Bârnovă. Numai că acest viteaz, şi în acelaşi timp cărturar, prieten al protagonistului, înclinat spre contemplarea sceptică a lucrurilor omeneşti (optică tipic sadoveniană) îşi dezvăluie tot atât de puţin apartenenţa la clasa boierilor ca şi episodicul

Scanned with OKEN Scanner

Nestor Ureche (tatăl cronicarului), curteanul din anturajul ambiţioasei văduve a lui Ieremia Movilă. Într-o asemănătoare eclipsă morală – chiar dacă nu atât de polemic subliniată – apare fata menită să înflăcăreze inima eroului, – îndeobşte, mobilul acţiunii în această categorie literară. „Magda *Orheianului*“ (formulare semnificativă – s. n.) străluceşte doar prin frumuseţea-i fizică neobişnuită, una care „a spăriat pe toţi nobilii Poloniei“. Dimpotrivă, nestatornicia, egoismul conformist şi nerecunoştinţa caracterului ei rănesc, dar, în acelaşi timp, şi vindecă sufletul zbuciumat al îndrăgostitului confruntat cu povara sentimentului datoriei faţă de ai săi. Bineînţeles, nu altul este statutul acordat eticii cavalereşti. Un gest conform acestui comportament există în roman; este actul de bravură generoasă al celor trei fraţi de cruce împotriva lui Vasca Vatamanul, răpitorul Magdei. Dar reacţia boierului Stroie Orheianu vădeşte mai multă uimire decât recunoştinţă, mai cu seamă la aflarea veştii că între viteji se află un om de altă naţie, anume tătarul Cantemir bei: „De asemenea ajutor al unui om de neam străin, pe care l-aş fi socotit mai curând vrăjmaş, eu numai istorisindu-se am auzit, cum că ar fi fost la neamurile Apusului...“, exclamă boierul, delimitând astfel implicit două mentalităţi distincte. Dacă asumarea benevolă a unor riscuri produce mirare, combativitatea în numele unei cauze liber adoptate nu se află, la fel, la o mai mare cinste. Ştefan Tomşa, noul domn, este, de pildă, pe punctul de a-l ierta pe prinsul său, Vasile Stroici, unul dintre boierii credincioşi doamnei Elisabeta Movilă (prezenţă semnalabilă, cum ştim, mai întâi în *Alexandru Lăpuşneanul* de Negruzzi); dar când află că acela, luptând, a vrut să-şi vândă scump viaţa, noul vodă porunceşte sumar: „A ! şi tu câine ? Ai vrut să mori cu soţii tăi ?... Să-i răpuneţi şi lui capul ! Duceţi-l !“. Dar nici cruzimile unor astfel de domnitori înscăunaţi când de Poartă (situaţie apreciată cu realism drept „adevărul înşelătoarei măriri şi rana veacului“ în capitolul *Cum urcă Tomşa în scaun domnesc*), când, mai rar pe atunci, de alte puteri străine, nici zavistiile politice ale boierilor nu polarizează în cele din urmă desfăşurarea acţiunii; pentru autor, ca şi pentru contemplativul Simion Bârnovă, purtătorul său de cuvânt (şi corespondentul viitorului pârcălab Soroceanu din *Nunta domniţei Ruxanda*), toate rămân în cele din urmă nişte deşertăciuni. În schimb, pe măsură ce ne apropiem de finalul naraţiunii, adevăratul conflict îi opune tot mai desluşit pe Tudor, uncheşul Mihu şi ceilalţi răzeşi, hrăpăreţului Stroie Orheianu, duşmanul „neamului“ şi al clasei sale. Dragostea furtunoasă de altădată nu numai că devine un fapt revolut – substituindu-i-se afecţiunea mai potolită pentru devotata Aniţa –, dar existenţa însăşi a simţământului ajunge să fie înscrisă pentru erou în rândul lucrurilor vane ale acestei lumi. „Ah, domniţă Magda, mi-ai lămurit deplin sufletul şi mi-ai adus aminte că zadarnic stăm sub lună, că toate ale noastre sunt deşărtăciune ! N-a fost între noi decât blestemul ! Nu-i nimic între mine şi părintele tău decât sângele ! Du-te; te-am iertat pentru umilire...“ – îi spune negurosul răzeş aceleia pe care o va ocroti totuşi în clipele de grea cumpănă ale ultimei lor întâlniri. (În *Istoria...* sa, Călinescu a obiectat şi el împotriva acestei deveniri melancolice şi „încruntări nepotrivite“ pentru exponentul acestui tip de naraţiune). Din contră, previzibila răfuială finală cu părintele ei (întâmplată după schimbarea domniei), de un relief tot atât de dramatic ca deznodământul naraţiunilor anterioare *Păcat boieresc* sau *Bordeienii*, primeşte un mai pronunţat caracter justiţiar (elocvent e titlul capitolului respectiv: *Morţii poruncesc celor vii*), prefigurând-o pe aceea din *Baltagul*. Reluând un procedeu inaugurat în *Crâşma lui Moş Precu* din 1904 (altă scriere încheiată cu o crâncenă răfuială), fraza terminală asociază şi solidarizează vocea auctorială cu întâmplările de demult, conferindu-le un plus de autenticitate precum şi un fior participativ: „Bunicii mei sunt strănepoţii acelor oameni. Şi această istorisire de acum trei sute de ani, din vremea când strămoşii erau încă dârji, am scris-o în liniştea unei prisăci, având în inima mea răsunetul durerii lor.“ Roman tipic sadovenian din unghiul organizării materiei narative şi al caracterologiei, *Neamul Şoimăreştilor* îşi confirmă specificitatea şi sub aspectul ambianţei naturiste. Aceasta îşi redescoperă o dată mai mult viabilitatea consonantă în raport cu tonalitatea episodului sau a stării sufleteşti a eroului. Astfel, în vreme ce „cerul fără soare şi mohorât“ şi „vânturile munţilor“ par a fi „cutia de rezonanţă“ (Tudor Vianu) a deznodământului, secvenţa următoare preludează dezamă-

Scanned with OKEN Scanner

girea erotică de proporţii pe care i-o va rezerva lui Tudor escapada în Polonia. „Porniră la asfinţit, urmând linia Nistrului. Se deschidea din urma lor o zi mohorâtă şi leşietică. Soarele se arătase o clipă în zarea răsăritului, numai ca o linie de sânge, pe urmă nouri posomorâţi astupară totul. La două ceasuri după ce se luminase deplin, începu să ploaie mărunt". Evocare a unei răbufniri sociale înveşmântate în costumul de epocă al romanului istoric, *Neamul Şoimăreştilor* rămâne una dintre cele mai reprezentative scrieri sadoveniene.

EDIŢII: *Neamul Şoimăreştilor*, Bucureşti, 1915, 1931, 1953, 1955, 1958, 1962, 1964; Opere 5, Ediţie apărută sub îngrijirea autorului, Bucureşti, 1956; *Opere I*, Ediţie critică de Cornel Simionescu. Note şi comentarii de Fănuş Băileşteanu. Studiu introductiv de Constantin Ciopraga, Bucureşti, 1985.

REFERINŢE CRITICE: N. Iorga, în *Drum drept*, X, 1926; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); C. Ciopraga, *Mihail Sadoveanu*, 1966; Idem, *Mihail Sadoveanu, fascinaţia tiparelor originare*, 1981; N. Manolescu, *Mihail Sadoveanu sau Utopia cărţii*, 1976; Pompiliu Marcea, *Umanitatea sadoveniană de la A la Z*, 1977; Ion Vlad, *Cărţile lui Mihail Sadoveanu*, 1981.

S. P. D.

NEBĂNUITELE TREPTE — Volum de poezii de Lucian Blaga, apărut în anul 1943. Este ultima carte de versuri antumă a poetului. Scrise între anii 1939 şi 1943, cele 25 de poeme au fost tipărite mai întâi în revistele *Tribuna literară*, *Claviaturi*, *Revista Fundaţiilor Regale*, *Universul literar*, în perioada 1941-1943.

Împreună cu *La cumpăna apelor* (1933) şi *La curţile dorului* (1938), *Nebănuitele trepte* alcătuieşte o suită de opere poetice marcând progresiva „clasicizare" a viziunii: dacă în multe poeme mai vechea tematică a „tristeţii metafizice" nu şi-a pierdut din vigoare, nu mai puţine sunt cele în care întoarcerea spre satul arhaic românesc şi peisajul autohton (dar şi mediteranean) constituie motive de înseninare şi reechilibrare spirituală; recursul la motive şi elemente prozodice de inspiraţie folclorică indică de asemenea o anumită destindere a marilor tensiuni caracteristice îndeosebi versurilor din *În marea trecere* şi *Lauda somnului*. În această serie, volumul din 1943 exprimă în chip mai direct programatic voinţa de „schimbare a zodiei" sale lirice, în sensul depăşirii stărilor de criză spirituală precedente şi al refacerii relaţiei fericite cu Totul cosmic. Un atare program e lizibil îndeosebi în *Monolog*-ul ce deschide volumul şi în poezia semnificativ intitulată *Schimbarea zodiei*. Pentru raportarea la scrisul poetului de până acum, aceasta din urmă este, desigur, cea mai edificatoare, întrucât rezumă, într-o primă instanţă, itinerarul vizionar al „tristeţii metafizice" („Aşa-mi spuneam încă ieri, mereu:/ amintire e numai – a unui ceas/ care-a fost - / orice vis pentru mâne./ Lângă tine nici o lumină, nici o stea, nici un zeu/ nu rămâne./ .../ Basmul e totdeauna la alţii/ minunea aiurea şi astrul în larguri./ În preajma ta – nu!" etc.) pentru a-i opune, cu o fervoare imnică, viziunea „zodiei" înnoite ce se revelează fiinţei vindecate de „orbirea" înstrăinării: „Şi azi, dintr-o dată, neaşteptat, acest răsărit./ Ce cântec nemăsurat!/ Ca unui orb vindecat/ lumea-n lumină mi s-a lărgit./ Puterile mişcă-n zenit./ Deschid porţile: Timp neumblat,/ bine-ai venit,/ bine-ai venit!". Aceeaşi întâmpinare imnică a lumii caracterizează şi amintitul *Monolog*, unde frământările conştiinţei interogative ale acelui „om (care) se-apleacă peste margine" (din volumul *În marea trecere*) apar acum doar ca termeni de referinţă şi contrast: „Salută tu – anul/ Lărgeşte-ţi fiinţa şi peste/ cea margine crudă care te curmă./ Vezi, pulberea pragului ţine de tine/ la fel ca şi sfera şi luna, din urmă.// Sporeşte-ţi cântarea precum se cuvine,/ dă ceasului înţelepciunea ce-o ai./ Norocul de aur, visatul, sub streşini/ ţi-l dăruie şarpele casei şi zeii din plai". Un sentiment apropiat, al comunicării regăsite, transpare şi din poezia *Pleiadă*, unde exploziei de vitalitate solară i se substituie regimul nocturn al viziunii: „Focuri mari şi focuri line – / Câte văd, atâtea inimi/ bat în spaţii pentru mine"... Reapariţia, cu noi accente de vitalitate, a tematicii erotice e de asemenea elocventă pentru definirea acestei etape creatoare a poetului. Un poem precum *Ardere* (ce anunţă unul dintre motivele lirice cele mai caracteristice ale poeziei blagiene din anii postbelici) leagă de fervoarea iubirii geneza însăşi a discursului poetic – imn decantând esenţa limbajului într-un ritual magico–alchimic menit să-l înalţe deasupra accidentului temporal: „Fiinţă tu – găsi-voi cândva cuvenitul/ sunet de-argint, de foc şi ritul/ unei rostiri egale/ în veci arderii tale?//... / Nepriceput pe lângă vetre/ dar înţeles de zei şi pietre,/

Scanned with OKEN Scanner

cuvântul unde-i – ca un nimb/ să te ridice peste timp?“ Învestit cu „puteri de zodie“, erosul transfigurează cuvântul întemeindu-l pe o combustie lăuntrică ce conferă „nimicirii“ făpturii tensiunea unei adevărate împliniri: „Cuvântul unde-i – care leagă/ de nimicire pas şi gând?/ Mă-ncredinţez acestui an, tu floare mie,/ ca să sfârşesc arzând“. Alte poeme de dragoste fac apel la limbajul invocaţiei magice folclorice, într-o rafinată stilizare (ca în *Îndemn de poveste*) sau asociază sentimentul iubirii târzii cu presimţirea stingerii (*Cuvinte către fata necunoscută din poartă*). O bună parte dintre piesele componente ale cărţii reiau însă teme şi motive amplu reprezentate în operele precedente. Cunoscuta ipostază a poetului de „prieten al adâncului, tovarăş al liniştei“ (din *În marea trecere*) schiţată încă în *Poemele luminii* („Tăcerea-mi este duhul“) e reeditată în *Autoportret*, alături de cea a căutătorului de absolut: „Lucian Blaga e mut ca o lebădă./ În patria sa/ zăpada făpturii ţine loc de cuvânt./ Sufletul lui e în căutare,/ în mută, seculară căutare,/ de totdeauna,/ şi până la cele din urmă hotare“. Reveria întoarcerii la origini cunoaşte noi expresii în reactualizarea „leagănului chtonian“ (G. Durand) din *Viziune geologică* („Fără duminecă şi fără de-nceputuri/ mă ascundeam tăcut sub vegetale scuturi...“), în nostalgia satului natal văzut ca spaţiu al „mumelor“ eterne, dar şi al „numelui“ făpturii supuse „marii treceri“ (v. *9 mai 1895*: „Sat al meu, ce porţi în nume./ sunetele lacrimei,/ la chemări adânci de mume/ în cea noapte te-am ales/ ca prag de lume/ şi potecă patimei“), sau în evocarea unei umanităţi arhaice, trăind – cum spunea filosoful **B.** – „în strânsă intimitate cu Totalul“ (în *Olarii*). Relaţia simbolică tăcere–cuvânt, prezentă pe tot parcursul operei blagiene, reapare şi într-o poezie de dragoste precum *Domniţele* („Domniţă, cuvintele noastre-s morminte, nu crezi?/... / Sub bolţile-acestea, sub sfintele/ e bine, tu ştii, să vorbim mai puţin/ şi mai rar. Să nu ne jucăm cu mormintele“), în timp ce *Epitaf*-ul final interpretează coborârea revelatoare a „nebănuitelor trepte“ ale morţii (şi regenerării) şi ca o întoarcere a cuvintelor în tăcerea originară, într-o viziune ce confirmă încă o dată specifica structurare a spaţiului la **B.**: „Apoi ca frunza cobori. Şi ţărna/ ţi-o tragi peste ochi/ ca o gravă pleoapă./ Mumele sfintele – / luminile mii,/ mume sub glii/ îţi iau în primire cuvintele. / Încă o dată te-adapă“. Trimiteri la „geografia mitologică“ blagiană permite, între altele, şi *Poetul* (cu simbolica retragere a cântăreţului „sub pavăza muntelui“, „cu numele şters şi pierdut“), *Răsărit magic* (unde muntele e „cetatea zeilor“ într-un univers nocturn, unificând adâncul şi înaltul sub semnul „cutreierului sferic“ al luminii selenare) sau *Mânzul* (în care sunt valorificate valenţele simbolice ale *bestiarului*, cu sugestii provenite din basmul popular). Un *Cântec pentru anul 2000*, penultim text al volumului, concentrează într-o suită de distihuri senin–elegiace ceva din specificul acestor poeme, în care sentimentul regăsitei comuniuni cu marele univers se aliază cu cel al efemerităţii făpturii, pe o direcţie solidară cu cea a austriacului Rainer Maria Rilke: „Vulturul ce roteşte sus/ va fi atunci de mult apus.// Lângă Sibiu, lângă Sibiu, prin lunci/ numai stejarii vor mai fi şi-atunci.// Mai aminti-mă-va un trecător/ vreunui străin, sub ceasul lor?// Nu cred să mă vestească cineva,/ căci basmul ar începe-aşa:/ Pe-aici umbla şi el şi se-ntorcea mereu,/ contimporan cu fluturii, cu Dumnezeu“.

EDIŢII: *Nebănuitele trepte. Versuri nouă*, Sibiu, 1943; *Poezii*, cu un cuvânt înainte de G. Ivaşcu, Bucureşti, 1966; *Poemele luminii. Mirabila sămânţă*, vol. I, Bucureşti, 1968; *Opere*, vol. I, ed. Dorli Blaga, Bucureşti, 1974; *Poezii*, ed. Ion Nistor, Bucureşti, 1982; *Poezii*, postfaţă şi bibliografie de Cristian Moraru, Bucureşti, 1986; *Opera poetică*, Cuvânt înainte de E. Simion, prefaţă de G. Gană, ed. îngrijită de G. Gană şi D. Blaga, Bucureşti, 1995.

REFERINŢE CRITICE: D. Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, 1967; N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, 1968; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; Şt. Aug. Doinaş, *Lectura poeziei*, 1980; E. Todoran, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, 1981; I. Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, 1981 (ed. a II-a, 1999); I. Bălu, *Lucian Blaga*, 1986; M. Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, III, 1986; Corin Braga, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, 1998.

I. P.

NEBUNUL ŞI FLOAREA — Roman de Romulus Guga, apărut în noiembrie 1970 la editura clujeană „Dacia”. Este prima operă notabilă de ficţiune a scriitorului. Elaborată într-o primă versiune între anii 1965 şi 1967 (aşadar înaintea debutului editorial cu volumul de poeme *Bărci părăsite*, 1968) şi reluată în vederea tiparului în anul următor, cartea pare să

Scanned with OKEN Scanner

fie ecoul fertil al unui răstimp de indecizie şi confruntare, în perspectiva unor opţiuni care se vor dovedi capitale pentru destinul literar al lui **R. G.**. Găsindu-şi oarecum încheiată ucenicia „canonică", începută încă la „Steaua" lui A. E. Baconsky (care-i oferise şi şansa de a fi fost selectat de Rosa del Conte în vederea unui mic florilegiu italian de poezie contemporană românească), tânărul poet din acei ani, mistuit prematur (şi, se pare, deloc mimetic) de angoase şi premoniţii anevoie de comprimat uneori în spaţiul câtorva strofe, se străduia să-şi diversifice şi să-şi personalizeze mijloacele de expresie (dovadă, a doua sa culegere de versuri, *Totem*, 1970), testându-şi însă totodată şi ceea ce avea să numească mai târziu (cf. interviul din „Flacăra", 27 mai 1983) „suflul de profesionist de cursă lungă". Cele dintâi tatonări în această din urmă direcţie avuseseră în vedere teatrul, socotit că i-ar facilita cu precădere o anume multiplicare a „persoanei", în *personaje* (experienţă căreia îi este îndatorată, într-un fel, şi scrierea de faţă, a cărei geneză absoarbe, de fapt, şi o parte din substanţa versiunii iniţiale a piesei *Elefanţii* – cf. postfaţa volumului postum de teatru, *Evul Mediu întâmplător*, 1984, semnată de Voica Foişoreanu-Guga). Dar rezultatul deplin închegat al acestei ambiţioase „probe de fond" îl va constitui textul – reluat şi completat febril în iarna 1967/ 1968 – al acestui prim roman, încredinţat apoi, în 15 martie 1968, fostei Edituri pentru literatură. De unde este mutat (septembrie, 1969) la „Dacia", pentru a mai zăbovi însă şi aici mai bine de un an, până să fie pus în lucru. Şi nu fără serioase reţineri. Încât abia un interviu vădit „strategic" cu autorul, publicat în oficiosul mureşean „Steaua roşie", împreună cu două ample fragmente (capitolele IX şi XIII) din prima parte a naraţiunii, pare a-i convinge pe drămuitorii manuscrisului că *Isus şi ceilalţi* (titlul iniţial al romanului, anunţat ca atare şi în presă) este o carte „profund socială" (argument irefutabil, în epocă!), axată pe momentul de răscruce (1947-1948) al „instaurării unei lumi noi" şi că parabola ospiciului nu are decât funcţia de a surprinde, plastic, destinul „miturilor care pier" o dată cu „orânduirile" care le-au întreţinut longevitatea... (cf. publicaţia citată, nr.149, din 27 iunie 1970). O intervenţie de ultimă oră, datorată altui „funcţionar stalinist", rătăcit prin preajmă, la finele carierei (cf. interviul din „Echinox", nr.4-5/ 1981), condiţionează totuşi apariţia de alegerea unui titlu care să implice mai tranşant mesajul evidenţiat complice de susţinători. Astfel s-a ajuns la *Nebunul şi floarea*, titlu mai consonant, poate, cu tonalitatea stilistică de ansamblu a cărţii, dar în relativ dezacord nu numai cu deschiderea dorită probabil de autor prin sintagma neutră, propusă la predare, ci şi cu însăşi realitatea din pagini. Întâmpinat favorabil, la apariţie, pentru a fi apoi distins şi cu un premiu al Uniunii Scriitorilor (1971), romanul nu a mai putut fi totuşi reeditat decât după dispariţia, în plină forţă creatoare, a autorului şi deci fără a fi putut beneficia de o ultimă (şi, pe alocuri, necesară) revizie a textului (tipărit, cum s-a văzut, nu sub cele mai fericite auspicii).

„Întâmplare" fastă, identificată într-o pagină de *Dicţionar literar autobiografic* (cf. „Convorbiri literare", nr.12, 1973) cu o adevărată *regăsire de sine* a tânărului poet de până atunci, torturat de întrebări şi „spaime ontologice" cărora nici *Bărcile* finalmente *părăsite* ale debutului, nici *Trotuarele singurătăţii* (cum se intitula întâia alcătuire a volumului *Totem*), de mai târziu, nu le putuseră găsi dezlegarea şi mijloci audienţa râvnită, *Nebunul şi floarea* (în lectura lui Mircea Iorgulescu, „romanul simbolic al unei vindecări trupeşti şi morale") reprezintă probabil cea mai completă şi mai exactă carte de vizită a omului şi scriitorului **R. G.**, la vârsta opţiunilor capitale. Încât statutului de *text-matcă* (C. Ciopraga) al operei, în raport cu celelalte creaţii ale romancierului (*Viaţa postmortem*, 1972, *Sărbători fericite*, 1973, *Adio, Arizona* şi *Paradis pentru o mie de ani*, 1974), un alt critic cu percepţia întregului, Ioan Holban, i-a putut pe drept cuvânt alătura calificativul de „carte-efigie". Scriitorul îşi revelează aici virtuţile de povestitor-poet şi, deopotrivă, de moralist, capacitatea de a se integra „omeneşte" (ca „observator tandru", cum îl vede C. Ciopraga) în „lume" şi de a o transfigura esopic, coborând în manieră personală transcendentul în imanent şi metafizica în poezie tragică şi închipuind sugestive experienţe existenţiale, cu proiecţii în mit şi istorie. Conceput ca parabolă a iniţierii în „adevărul lumii" (Maria Luiza Cristescu îl şi plasează în categoria „parabolelor pedagogi-

Scanned with OKEN Scanner

ce"), romanul ne introduce în spaţiul para-real al unui sanatoriu *sui-generis*, ai cărui pensionari alcătuiesc o comunitate „grotescă şi parodică, de n-ar fi radical dezolantă" (C. Ciopraga), de „blânzi maniaci", înţepeniţi în „roluri" menite să întruchipeze, la nivelul simbolic al naraţiunii, „moduri variate şi absolute de a experimenta sensurile vieţii" (M. Iorgulescu). Figuri de panoptic, a căror identitate s-a „rătăcit" o dată cu minţile, făcându-le să-şi asume, asemeni personajelor fără „stare civilă" certă ale teatrului modern (Genêt, Ionescu), şi numele – livreşti ori generice – corespunzătoare rolurilor astfel angajate. Indiferent de formele clinice pe care le-ar putea ilustra, într-o perspectivă nosologică asupra cărţii, eroii aceştia îşi „trăiesc" însă această faţă alterată a personalităţii fără a trăda ceea ce N. Manolescu numeşte cu justeţe „esenţa umanului", defecţiunea lor nedeoscbindu-se, în ultimă analiză, decât eventual printr-un plus de sinceritate (sau de inocenţă), de „nebunia" tuturor „căutătorilor de adevăr". Idealurile cărora li se dedică evoluează între sublim şi derizoriu, dar credinţa în raţiunea şi / sau grandoarea acestor nevinovate amăgiri, energia şi dăruirea profund omenească de care sunt capabili în apărarea ori impunerea lor le conferă mai curând o aură de martiri, fie şi numai ai discriminării; de victime, oricum, ale unui „contract" străin (cu viaţa, cu lumea) care le-a blocat accesul la „canonicitate" şi la beneficiile ei. Părtaşe la o viaţă de obşte cu orizont limitat şi în care, prin forţa împrejurărilor, „totul este luat în serios" (L. Ulici), fiinţele acestea deosebite îşi trăiesc „la vedere" intimitatea, bucurându-se de virtualul interes al oricărui nou interlocutor şi socotindu-se onorate când îşi pot împărtăşi, indiferent cui, tristele lor zbateri, obsesii, iluzii. Protagonistul romanului (învestit de fapt cu această calitate de către autorul însuşi, prin titlul propus versiunii manuscrise, *Isus şi ceilalţi*) este marcat, până la anihilarea propriei identităţi, de lecturile din cartea „cea mai adevărată" a umanităţii, crezându-se predestinat să reînvie mitul mesianic refăcând drumul Golgotei, spre a răscumpăra, cu preţul sacrificiului suprem, omenirea din păcat şi a clădi o nouă lume, liberă şi solidară, a „celor mulţi" şi a dreptăţii, din care să piară „frica, neştiinţa, lacrimile, prigoana", încât viaţa să devină pentru toţi „o sărbătoare", căci „nu e bogăţie mai mare pe pământ". *Nebunul* care-i preia, într-un fel, poziţia de prim-plan, în versiunea tipărită a cărţii, este la rându-i un Mesia (de o factură mai sofisticată, însă, de unde şi reputaţia de „înţelept" al comunităţii), dar totodată şi un creator de noi mituri. El este, deopotrivă, Filosoful şi Magul grupului de dezmoşteniţi, profesând un soi de ecologism mistic, axat pe ideea salvării prin puterea credinţei în „floarea esenţelor", o entitate prin excelenţă „pură", care n-a cunoscut „eroarea", întrucât a fost ferită de factorul corupător al „experienţei"; o „mângâiere" ivită dintr-o „sămânţă" abstractă, „neîmbolnăvită de conştiinţa noastră"; o ultimă „îngăduinţă", în fine, acordată lumii acesteia, infestate de „prostia numărătorii şi a creării eternului", – cu singura, dar teribila obligaţie (veritabil *tabu* durkheimian!) de a fi purtată de-a pururi pe braţe omeneşti şi la adăpost de orice contact direct cu „tărâmul acesta otrăvit de radiaţii". Fie că vizează (cazul lui *Isus*) ceea ce Paul Ricoeur defineşte (pornind de la Thomas Münzer) drept „o eschatologie realizată" (cf. *De la text la acţiune*, 1999, p.365 ş. u.), fie că ni se înfăţişează, păstrând termenii aceluiaşi, ca „exerciţiu al imaginaţiei pentru a gândi un *altfel decât ceea ce este* al socialului" (situaţie ce ar corespunde, *mutatis mutandis*, prestaţiei *Filosofului*), demersurile reformatoare ale celor doi eroi se întâlnesc, de fapt, pe terenul nebulos şi îndelung frecventat al *utopiei*, pentru a eşua apoi, fiecare în felul său, în confruntarea cu dura „normalitate" a *praxis*-ului şi a ideologiei intransigente a acestuia ("a fi aşa şi nu altfel", în formularea, iarăşi, a lui Ricoeur): *Isus* nu-şi poate atinge visul de a fi judecat şi răstignit (Cornel Ungureanu aduce pe drept cuvânt în discuţie şi „neputinţa unor mituri de a-şi reîncorpora eroi"), nici chiar asumându-şi, la un mod cât se poate de concret, păcatul capital al omuciderii; iar *Filosoful*, care dezavuează superior „prostiile" lui *Isus*, convins că „totul e în sămânţă! Şi bun, şi rău, şi înviere, totul", sfârşeşte de asemenea prin a-şi vedea spulberate speranţele – doar pentru „ideologi" năstruşnice – în miracolul supravieţuirii prin „floarea esenţelor" şi a „purităţii ferite de psihoze şi nedumeriri". Personajele „însufleţesc principii şi totodată le compromit", observă cu îndreptăţire Cornel Moraru, sesizând aspectul de „satiră metafizică" al romanului. Lucru

Scanned with OKEN Scanner

evidenţiat şi de evoluţiile finale ale aceloraşi: „noul" Crist, „maculat prin crimă şi promiscuitate" (V. Vancea), îi apare povestitorului, în visul cu care se încheie cartea, coborând de pe cruce ca să-şi aprindă o ţigară; iar floarea competitorului său, care trebuia să vestească lumea, de asemenea „nouă", a celui de-al treilea mileniu, fără „tarele" celor ce i-au premers („ură, războaie, asuprire"), nimereşte în cele din urmă într-un hârdău cu resturi pentru porci... Aceeaşi lumină crud realistă învăluie de altfel şi destinele celorlalte câteva figuri emblematice ale „cuibului de cuci" imaginat de **R. G.** „Principiul" numit, prin consens, *Majestatea Sa* îşi consumă bizarele angoase şi fobii într-un tandem de un savuros ridicol cu *Clucerul*, delirul „de grandoare" (în termeni psihiatrici) al ipochimenului atingând apogeul la aflarea decăderii din drepturi a „uzurpatorului" (discret reper cronologico-istoric, cu ţintă probabil strategică, al naraţiunii – cf. interviul citat, unde acţiunea e plasată în anii 1947/48). Un altul, *Savantul*, cândva „geniu al matematicii", îşi răzbună frustrările unei copilării închinate doar studiului adunând şi manevrând tot felul de jucării mecanice, dar fascinaţia cu care urmăreşte virajele iscusite ale unui trenuleţ electric nu-i poate contracara fixaţia thanatică legată de fatidica „staţie finală, absolut inutilă" a traseului. Aşa cum freneticului *Reporter*, dăruit trup şi suflet aflării şi consemnării „adevărului" într-un proces grotesc, în care *Judecătorul* (altminteri pasionat mânuitor de... „zaruri", dar încremenit procedural într-o logică mai curând avocăţească) nu-l poate condamna pe *Ucigaş*, atât timp cât nu-i este adus spre audiere şi... *Ucisul*, nu-i este dat să-şi mai domine obişnuita surescitare, ce evoluează până la urmă într-o depresie fără leac. În sfârşit, ca pete fulgurante de culoare, în aceeaşi „expoziţie de tablouri deformante, cu vibraţii pirandelliene" (C. Ciopraga), nu pot fi trecute cu vederea nici „apariţii" precum făptura de martir, desprins parcă dintr-o icoană bizantină, a „nănaşului" *Iosif*, îngrijorat de soarta „lumii nebune pe care cineva a închis-o într-o nucă"; sau bătrânul jocheu *Pony*, un fel de Don Quijote pitic, care, după pierderea Rosinantei, se antrenează pentru nişte imaginare „curse" călărind un scaun; sau „chibzuitul" *Platt* („timpul e bani şi omul e om până are timp"), bântuit în chip paradoxal de crize sfâşietoare de generozitate, când nu mai poate fi stăpânit decât legat. Concepând această „cronică de moravuri a balamucului universal" ca o relatare, *din interior*, a unei lumi în care „fiziologicul trăieşte în comuniune cu metafizicul, ca la Céline şi Beckett" (Marian Popa), autorul apelează, cu bună intuiţie, de altfel, şi în deplină concordanţă cu „fabula" ca atare, la convenţia unui *narator implicat*. Acesta este, potrivit aceluiaşi mecanism de atribuire a „identităţilor", *Mortul*. Un perfect cronicar şi rezoneur „ingenuu", cu alte cuvinte, al lumii acesteia, „para-reale" (cu toate că atât de necruţător realiste!), întrucât, depăşindu-şi „chinuitoarea problemă a dispariţiei", se putea socoti liber şi de condiţia ontologică de „memorie" a „celor două mii de ani anteriori", resimţiţi nu mai puţin tiranic, până atunci, ca o „povară" personală. Un martor / mărturisitor care, ajutat doar de ceea ce Anton Cosma numeşte „memoria speciei", izbuteşte să se integreze fără prejudecăţi ori noi traume în viaţa de ospiciu (unde bolnavii şi personalul medical coexistă, observă el, „aşa cum anticii muritori conviеţuiau fericiţi cu zerii lor nemuritori") şi să-şi consemneze impresiile şi reacţiile cu detaşarea şi firescul unei percepţii străine (cel puţin în intenţie) de orice „ideologie". Ca *alter ego* al autorului şi principal purtător al mesajului cărţii (cf. şi interviul acordat în preajma apariţiei acesteia), era însă oarecum în firea lucrurilor – şi nu doar din raţiuni conjuncturale – ca insolitul „mort" să fie „resuscitat" moral şi redat societăţii, cu plusul de experienţă omenească dobândit printre „înţelepţii" şi „reformatorii" (ori chiar suferinzii fără motivaţie simbolică) ai aşezământului. Ceea ce se şi întâmplă. Căci „*melancolia de a exista*" (Viola Vancea) care-l livrase, în ultimă analiză, acelei lumi halucinante cedează, treptat, în faţa acestei terapii a *umanului*, cu idei şi semnificaţii întrupate în destine, pentru ca finalul incitantului jurnal de sanatoriu al naratorului să se transforme, sub semnul unei sugestive simetrii recuperatoare, într-un elogiu poematic al „*bucuriei de a fi*" (C. Ciopraga). Înregistrând diversele faze ale acestui proces cathartic, naratorul testează, pe de altă parte, şi virtuţile autoscopiei, ca mod de investigare a fenomenelor psihice avute în vedere, repetatele confruntări ale eroului cu „nimicul" revelat de

Scanned with OKEN Scanner

oglindă (motiv recognoscibil de fapt şi în alte scrieri ale poetului şi prozatorului) ajutându-l, în cele din urmă, să-şi remobileze convenabil „golul" lăuntric pricinuit de „întâmplarea" – mereu evocată, dar nicicând numită – căreia i se datorase prezumtivul său deces. Oricum, interesul şi, de ce nu, farmecul acestui roman cu „nebuni shakespearieni" (Mihai Sin), capabili să spună (şi) mari adevăruri despre viaţă şi moarte (ca şi, mai ales printre rânduri, despre încă multe altele) rămân proaspete şi după trecerea acestor câteva decenii de la apariţie.

EDIŢII: *Nebunul şi floarea*, Cluj, 1970; *Nebunul şi floarea*, Târgu-Mureş, 1991 (cu un fragment de interviu, *În loc de prefaţă*, de Nicolae Băciuţ).

TRADUCERE în limba maghiară: *A bolond és a virág*, Bucureşti, 1983 (împreună cu versiuni în aceeaşi limbă ale romanelor *Viaţa postmortem* şi *Sărbători fericite*).

REFERINŢE CRITICE: Mihai Sin, în „Steaua roşie", nr.298, 1970; M. Iorgulescu, în „România literară", nr.4, 1971 şi „Convorbiri literare", nr.12, 1972 (cf. şi *Rondul de noapte*, 1974 şi *Scriitori tineri conteporani*, 1978); L. Ulici, în „Contemporanul", nr.5, 1971; Marian Popa, în „Săptămâna", nr.6, 1971; N. Ciobanu, în „Luceafărul", nr.9, 1971 (cf. şi *Panoramic*, 1972); N. Manolescu, în „Contemporanul", nr.11, 1971; I. Vlad, în „Tribuna", nr.15, 1971; G. Horodincă, în „Luceafărul", nr.17, 1971; Const. Pricop, în „Convorbiri literare", nr. 5, 1971; Z. Sângeorzan, în „Cronica", nr.24, 1971 (cf. şi *Conversaţii critice*, 1980); V. Vancea, în „România literară", nr.25, 1971; C. Ungureanu, în „Orizont", nr.6, 1971; V. Taşcu, în „Viaţa românească", nr. 6, 1971; F. Băileşteanu, în „Tribuna", n-rele 23 şi 24, 1976 (cf. şi *Refracţii*, 1980); A. Cosma, *Romanul românesc şi problematica omului contemporan*, 1977 şi *Romanul românesc contemporan*, I, 1988; C. Moraru, în „Viaţa românească", nr. 9, 1980 (cf. şi *Semnele realului*, 1981); Maria Luiza Cristescu, în „România literară", nr.40, 1980 şi „Vatra", nr. 1, 1985; Constantin Ciopraga, în „Viaţa românească", nr.12, 1986; I. Holban, *Profiluri epice contemporane*, 1987; N. Băciuţ, *Anotimpul probabil*, 1995; I. Radu-Nandra, în *Dicţionarul scriitorilor români* (M. Zaciu), II, 1998.

L. B

NECUVINTELE — Volum de versuri de Nichita Stănescu, publicat în 1969, la Editura Tineretului din Bucureşti, ilustrat de Mihai Sânzianu. Cuprinde patru cicluri: *Luptele, Râsu' plânsu', Mâncătorii de libelule, Necuvintele*.

Forţa adevăratei poezii moderne constă în capacitatea de a pune mereu sub semnul unei îndoieli creatoare propria ei temelie şi, o dată cu ea, descendenţa literară. Contestare nu numai a tradiţiei, dar şi a cuvântului în sine, lirica stănesciană ajunge să-şi pună întrebarea capitală şi ultimă ce este litera a; ea, care se află la origini, dar, totuşi, nu exprimă nimic. Volumul *Necuvintele* (1969) debutează dramatic cu întrebarea: „Ce eşti tu A?", „... literă/ borţoasă de toate literele" (*Pean*), iar ea pare să anihileze orice încercare de recompunere a poeziei. Este acesta un punct zero inevitabil şi ineluctabil totodată, non-entitatea situată în centru şi iradiind la toate nivelurile poemului în dramaticele hiaturi dintre imagine şi imagine, dintre imagine şi sens. Cu toate acestea, prima poezie a culegerii nu se intitulează accidental *Pean*; ea este un pean, dar nu unul închinat lui Apollo, ci lui Sisif, pentru că, asistând la dezagregarea din interior a discursului, poetul acceptă imposibilul, lupta cu inerţia neantului într-o încercare supremă de a exista. A e literă, dar şi sunet, enigmatică scriere, ce pare să aibă o primordialitate absolută, pentru că întruchipează tăcerea iniţială, devine rostire fără să-şi reveleze secretul chiar dacă câştigă gloria, glorie efemeră atâta timp cât originea sa e mută. Poeziei care nu mai crede în fenomenul originar, în ciuda faptului că prima literă le conţine pe toate celelalte, nu-i rămâne decât lupta eternă cu inerţia literei în care trebuie să recunoască – contradictoriu – calitatea umană a unei măcar parţiale şi imperfecte comunicări, dar şi absurditatea esenţială şi originară. Marcată de imposibilitatea ontologică de a exista, creaţia aceasta, dramatică şi tragică, este totuşi capabilă de elan, dar e mereu primejduită de inevitabila cădere. Elanul se justifică în sine ca reacţie la imobilismul tragic al nimicului; în fond, el nu e altceva decât expresia unei anxietăţi ce se vrea purificată, păstrând însă în orice moment al său urmele indelebile ale condiţiei sale damnate. Dinamica mişcare ce animă liniile este însă mai degrabă rezultanta unei explozii ce se repercutează într-un spaţiu în care poemul deschide imprevizibile şi periculoase breşe, împrăştiind materia imaginilor în obscuritatea unei indeterminări elementare. Fiecare poem rezultă astfel dintr-o risipire opusă oricărei replieri posibile spre un centru imuabil al semnificaţiei. Pentru a reface viziunea deschisă spre mereu alte depărtări, e nevoie de o reconstituire mai amplă a fragmentelor materiei, de căutarea plină de riscuri şi totuşi tentantă a unei intercondiţionări supreme, la nivelul ce s-ar putea numi cosmic

Scanned with OKEN Scanner

al unei totalități lirice pe care această poezie o trăiește fără a o explica integral. Nu e hazardat să se vorbească, în acest caz, de un adevărat *big-bang* eliberând o uriașă cantitate de energie și vibrând în tensiunile imposibil de dominat ale poemului individual. Desigur, această comparație nu exprimă doar substanța lirică a *Necuvintelor*, ca relevând o totalitate mai mare, cea a întregii creații stănesciene, modernă pentru că se situează la limita extremă a propriei anihilări. Principiul de bază – aici, ca și în altă parte – este cel al unei violențe primordiale, al unei silnicii cosmice ce pune, iarăși și iarăși, sub semnul întrebării ordinea. Distanța dintre obiectele ce populează universul crește incomensurabil spre ultima limită. Imaginea se îndepărtează în derivă spre periferie și se coagulează într-o prezență aproape indescifrabilă. Aparență evasimută, ea s-a condensat într-o materialitate grea de mister, devenind tot mai puțin comunicabilă, tot mai contingentă. Recurența imaginii la **N. S.** este destul de limitată; distanțele între posibilele ei reveniri sunt totdeauna mari, deoarece lumea e, în nelimitarea ei, populată de apariții diverse și ireductibile. Ceea ce nu înseamnă că nu există – deși sunt ascunse – momente privilegiate ale unei parțiale revelații. În *Lupta cu cinci elemente antiterestre*, mutarea zidurilor surprinde deplasarea simbolică spre exterior a înțelesului și consecutiva lui erodare (chiar prin pierderea literelor de la începutul cuvântului „înțeles"), continua îndepărtare a limitelor, în timp ce în mijloc – în mijlocul mărului – rămâne inexprimabilul vierme. Zidul corespunde – în aceeași ordine de idei – porții dintr-o altă poezie (*Pierderea ochiului*), unde ea se instituie ca graniță între „mine și tine", preludiind poezia următoare, *Lupta lui Iacob cu îngerul sau despe ideea de „tu"*. Capitală pentru viziunea stănesciană este aici echivalarea dintre „tu" și diversele părți ale trupului, cărora li se adaugă, nu accidental, însuși sufletul. Deplasarea aceasta suprem semnificativă spre alteritate a ființei eului lasă în centru un nume presupus a fi cel generic de om, iar mai apoi, printr-o extensie remarcabilă, acesta se confundă cu cuvântul. Dând la o parte ființa, înstrăinându-se de ea, eului îi rămâne doar realitatea ireală a rostirii închise în vidul ei interior. Claustrat printre obiectele ce-l înconjoară și îl compun, el se află într-o relație imposibilă cu existența; dar dilema aceasta nu exclude lupta pentru a fi, deși ea „nu ține de domeniul/ comunicării" (*Lupta cu cinci elemente antiterestre*). În această imposibilă căutare a identității, omul e un: „mim fără limită precisă/ nedespărțind un adevăr de o minciună" (*Mim*). Înstrăinarea e totdeauna violentă: „Smuls din copilăria comunicării/ sinelui cu sine/ albul enorm al meu, de Moby Dick/ se lasă harponat./ Prieteni, voi – cârji de noapte/ ale Eternului șchiop (*În grădina Ghetsimani*). Și, totuși, în aceeași poezie, căutarea nu încetează: „Să cauți un cuvânt ce nu există/ și să asculți cum timpul devine des/ Un cuvânt/ pe care l-ai auzit, și brusc/ simți că nu există...". Concomitent, pe linia aceleiași ineluctabile încercări de a ieși din cercul închis, poezia se caută pe sine în afară, cu o obstinație existențială necurmată. Tăcerea trebuie mereu infirmată prin ieșirea năvalnică în exterior, acolo unde se află lucrurile, care, în mod repetat, se amestecă și se confundă cu trupul, cu organele smulse, strivite, aruncate în spațiu, păstrând infinit durerea în urma violentei lor dezmembrări, dezmembrare care ține de un act ritual și fără sens. Cercul, imposibil de închis, este silit să se rotunjească într-o suită de identități care nu explică nimic, de tipul: „Omul este frunza văzută de om (*Ce este omul? Care-i este originea? Ce fel de destin are el?*), într-o încercare supremă, dar imposibilă, de a ieși din non–entitatea eului. De aici, foamea enormă, devastatoare, care e un motiv constant al poeziei stănesciene, din *Mâncătorul de libelule*: foame sisifică, imposibil de astâmpărat, care e, de fapt, dorință de posedare elementară a lumii de către cel sortit să rămână imobilizat în singurătatea sa. Tragedia poetului este de a avea la dispoziție doar instrumentul imperfect, „necuvântul", adică cuvântul ce se autoinfirmă.

EDIȚII: *Necuvintele*, București, 1969; *Ordinea cuvintelor*, I, Cuvânt înainte de Nichita Stănescu, Prefață, cronologie și ediție îngrijită de Alexandru Condeescu, cu acordul autorului, București, 1985.

REFERINȚE CRITICE: Ion Pop, *Nichita Stănescu. Spațiul și măștile poeziei*, București, 1980; Alex. Ștefănescu, *Introducere în opera lui Nichita Stănescu*, 1986; Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu, Poezii*, Antologie, tabel cronologic și comentarii de..., 1987; Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, 1989; Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu. Între poesis și poiein*, 1991; Corin Braga, *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar*, 1993; Daniel Dimitriu, *Nichita Stănescu, Geneza poemului*, 1997.

C. C.

Scanned with OKEN Scanner

NEGRU PE ALB (Scrisori de la un prieten) — „Scrisori" de Constantin Negruzzi. Publicate inițial în diverse reviste ale epocii și strânse în volum în 1857 (*Păcatele tinereților*).

C. N. inaugurează în literatura română un nou gen, acela al scrisorilor, pe care îl va practica în revistele vremii („Albina Românească", „Alăuta Românească", „Gazeta de Moldavia" ș. a.) cu asiduitate o lungă perioadă de timp și căruia, alături de Ion Ghica, îi va da o strălucire cu totul remarcabilă. Fiind, în formularea lui E. Lovinescu, „cel dintâi bun foiletonist al nostru", **N.** se arată în aceste „disertații literare pe teme diverse" (Liviu Leonte) un temperament artistic echilibrat și, totodată, un scriitor pe deplin format, stăpân perfect pe mijloacele sale de exprimare. El glosează elegant, cu grație și umor, pe cele mai neașteptate subiecte, de la cele „direct literare" la cele în care „înclinația memorialistică precumpănește" (Paul Cornea), schițând, de fiecare dată cu mână sigură, mici scene de moravuri, fiziologii, notând impresii de călătorie ori exprimându-și pe un ton lipsit de pretenții savante părerile în câteva probleme controversate ale timpului, cum ar fi, de exemplu, cele privind formarea și consolidarea limbii române literare. Scrisorile sunt adresate unui prieten imaginar și convin de minune temperamentului artistic al scriitorului, caracterului și preocupărilor sale, ca participant direct la mișcarea de edificare socială și culturală pe care o parcurgea societatea românească (în speță, moldoveană) la mijlocul secolului al XIX-lea. Prin intermediul scrisorilor îl putem, fără îndoială, „cunoaște pe omul moral și social **N.** în toată complexitatea, cu gândurile... cu contradicțiile sale" (Liviu Leonte). Ele ne dezvăluie un **N.** ponderat în păreri, mare admirator al trecutului pe care, nu o dată, îl opune unui prezent învolburat, adept al progresului, dar al unui progres firesc, întemeiat organic pe certitudini, pe asimilarea și preluarea bunelor tradiții ale trecutului. Având o tematică atât de diversificată, scrisorile nu pot fi grupate acceptabil, cum subliniază majoritatea istoricilor literari, decât cu foarte mare dificultate. Câteva piese: *Scrisoarea I* (*Plimbare*), *Scrisoarea XXVIII* (*Pelerinagiu*), *Scrisoarea XXX* (*Băile de la Ems*) se înscriu pe linia „însemnărilor de călătorie", deși **N.** nu are propriu-zis vocația călătoriei, pe care o privește, mai degrabă, ca pe un prilej fericit de a scăpa de corvezile cotidiene, de a se izola, fie și pentru scurt timp, în lumea mirifică a naturii, de a se detașa de „intrigi și de supărări" și a se lăsa pradă unei vieți tihnite de „odihnă și negrijă". Evadarea în mijlocul naturii este privită însă de scriitor, în primul rând, ca antidot la un anume fel de civilizație, căci – notează el – „Muntele e lăsat pentru poet și poetul pentru munte", iar „amorul și gloria" nu pot fi căutate în „sgomotul orașelor unde câte o privighetoare pribegă... sloboade niște sonuri tânjitoare și regulate..." Descrierile de peisaj (cu destule ecouri livrești) demonstrează un ochi exersat și, nu mai puțin, un suflet sensibil, deși în „pelerinagiile" sale scriitorul pare să fie sedus nu atât de splendorile naturii, cât de lucrurile și fizionomiile întâlnite în cale, prilej de meditație (cu accente de scepticism, dar și ușor moralizatoare) în marginea destinului uman ori a scurgerii vremii. **N.** este un fin și pătrunzător observator al societății timpului, al oamenilor ce animă lumea orașelor, târgurilor și satelor Moldovei. Este o lume pitorească sui-generis, într-un anume fel carnavalescă, alcătuită din oameni „vechi" și „noi", aflați, și unii și alții, în căutarea identității lor culturale și morale, la a cărei zbatere autorul, scriitorul-martor, asistă amuzat ori contrariat, năzuind să „capteze atmosfera umană a epocii" (G. Dimisianu) și să depună mărturie înaintea posterității despre contemporanii săi. Scriitorul creionează portrete: *Scrisoarea XIII (Lumânărică)*, *Scrisoarea IV* (*Un poet necunoscut*) ori realizează, precedându-l pe Kogălniceanu, veritabile fiziologii – *Scrisoarea IX (Fiziologia provincialului)*. Ținutașul lui **N.**, ca și cel de mai târziu al lui Kogălniceanu, e, în felul lui, un original. Vine la Iași grăbit să se înfrupte din foloasele noii civilizații, dar nu izbutește să asimileze decât ceea ce este „frivol" și derizoriu din ce-i oferă orașul. La întoarcere, îi buimăcește pe cei rămași acasă cu istorii inventate, care ascund în secret visurile lui de a pătrunde în rândul celor ajunși, de a se procopsi. *Scrisoarea II (Rețetă)* surprinde aceeași atmosferă a lumii de provincie, satirizată (cu oarecare înțelegere, totuși) pentru goana ei după senzațional, după „nou" și „modern". Pentru a scăpa de curiozitatea indiscretă a localnicilor, eroul scrisorii inventează o ingenioasă stratagemă: strânge pe cetățenii mai de vază ai urbei, cărora

Scanned with OKEN Scanner

li se înfățișează autobiografic, cum zice Paul Cornea. Acesui tip, al boiernașului snob și de o alarmantă suficiență, **N.** îi opune, în alte câteva scrisori, pe „omul de țară" crescut în spiritul tradiției sănătoase, al dragostei de glie: *Scrisoarea VIII (Pentru ce țiganii nu sunt români)*, *Scrisoarea XXV (Omul de țară)*, *Scrisoarea XXVI (Proprietate păgubitoare)*, în care scriitorul face elogiul vieții rustice, imaginată în contrast cu „cortegiul de vicii ale orașului" (Liviu Leonte). Descifrăm aici câteva reflexe a ceea ce gândea **N.**, după 1850, despre dezvoltarea societății românești. Nu este, așa cum s-a susținut, vorba nici de conservatorism, nici de sămănătorism „avant la lettre", ci doar de atitudinea mai ponderată a unui spirit prezent care înțelegea progresul în alți termeni decât unii dintre contemporanii săi, adică fundamentat pe ceea ce era pozitiv în tradiția românească, respectiv moldovenească. Mai direct ori mai pe ocolite, **N.** se ridică împotriva cosmopolitismului și a galomaniei, a mimării progresului. Un alt grupaj include scrisori în care **N.** dezbate probleme „istorice, sociale, literare": *Scrisoarea III (Vandalism)*, *Scrisoarea XIX (Ochire retrospectivă)*, *Scrisoarea XVII (Critică)* etc. În ele, **N.** protestează împotriva distrugerii vestigiilor istorice, ca semn al „vechiei" noastre, procedează la un veritabil excurs prin istoria Moldovei pentru a oferi un subiect de meditație contemporanilor sau, pornind de la deliciile și rafinamentele vechilor texte românești, condamnă producția literară a prezentului, poezia „hodorogită" la auzul căreia „jalea cuprinde orice simțire" ș. a., „când vede cineva frumoasa noastră limbă căznită și schingiuită astfel". În alte câteva texte, **C. N.** își expune părerile despre limbă. Scriitorul se dovedește și aici a fi un spirit echilibrat, argumentându-și cu migală, dar și cu subtilitate opiniile și combătând excesele, pedantismul și fanatismele de orice fel, care ar fi pus în pericol evoluția firească a limbii române literare. Scrisorile lui **C. N.** au, indiscutabil, o apreciabilă valoare documentară. Ele interesează, însă, înainte de toate, prin valoarea lor literară, inaugurând un gen care va face o frumoasă carieră în cultura română.

EDIȚII: *Scrierile lui Constantin Negruzzi*, vol. I, *Păcatele tinereților*, cu o introducere de Vasile Alecsandri, București, 1872-1873; *Opere complete*, vol. I, *Proză*, București, 1905; *Negru pe alb*, București, 1922; *Cum am învățat românește. Toderică–Scrisori la un prieten*, ediție îngrijită de Ion Pillat, București, 1935; *Negru pe alb. Pagini alese*, București, 1953; *Opere alese*, vol. I-II, București, 1955; *Opere*, ediție critică, cu studiu introductiv, comentarii și variante de Liviu Leonte, vol. I, București, 1974 ș. a.

REFERINȚE CRITICE: G. Sion, în „Românul", 23-24 iunie 1968; V. Alecsandri, în „Convorbiri literare", VI, nr. 1, 1 aprilie, 1872, tipărită ca prefață în *Scrierile lui Constantin Negruzi*, vol. I, București, 1872; E. Lovinescu, *Costache Negruzzi. Viața și opera lui*, 1913; I. M. Rașcu, *32 de opere din literatura română*, 1933; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ediția a II-a revăzută și adăugită, 1982); Paul Cornea, D. Păcurariu, *Curs de Istoria literaturii române moderne*, 1962; Al. Piru, *C. Negruzzi*, 1966; L. Leonte, *Constantin Negruzzi*, 1980; G. Dimisianu, *Introducere în opera lui Constantin Negruzzi*, 1984; N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, I, 1990.

I. Ș.

NENOROCIRILE UNUI SLUJNICAR SAU GENTILOMII DE MAHALA — Nuvelă de Nicolae Filimon, apărută mai întâi în *Revista Carpaților* din 1861, tom. I și, în același an, la București în volumul *Mateo Cipriani, Bergamo și Slujnicarii*. A mai fost retipărită în gazeta „Clopotul din Craiova" din 1884 (fără final) și în „Epoca literară" din 1896, revistă redactată de I. L. Caragiale.

Apărută cu nici doi ani înaintea romanului *Ciocoii vechi și noi*, nuvela *Nenorocirile unui slujnicar* pare a fi înrudită cu proiectul inițial integral al acestuia (tratează un subiect contemporan, iar eroul ilustrează o ipostază „modernă" a ciocoiului), dar este în același timp, din punct de vedere epic și al tehnicii narative, mult inferioară romanului. Autorul pare a nu fi fost suficient de fixat nici asupra tipului de personaj pe care dorește să-l zugrăvească, nici asupra sensurilor pe care vrea să le imprime povestirii, deși intenția ei educativ–moralizatoare este evidentă. Mitică Râmătorian ne aduce aminte atât de Alecu Șoricescu din mai vechea încercare de roman a lui I. Ghica (pe care **F.** nu putea însă să o cunoască, ea rămânând în manuscris); ar fi putut în schimb să fie influențat de modelul acestuia, romanul *Jérôme Paturot à la recherche d'une position sociale* de L. Reybaud, cât și de *Domnul Sarsailă autorul* al lui I. Heliade Rădulescu, și pare a-i anticipa în același timp pe Rică Venturiano (prin stilul

Scanned with OKEN Scanner

epistolelor şi declaraţiilor amoroase) şi pe Coriolan Drăgănescu (prin subita transformare din opozant în om al regimului). Oricum, epica nuvelei are o slabă coalescenţă, ea schiţând direcţii narative diverse, pe care le lasă suspendate sau le rezolvă într-un mod prea expeditiv. De viitorul roman al lui **F.** ne aduce aminte nevoia de a-şi explica şi justifica eroul prin conceperea lui ca ilustrare a unei „teorii" social–morale care ia aspectul de fiziologie („Slujnicăria este..."; „Caracteristica slujnicarului..."; „Slujnicarii sunt de mai multe categorii sau tagme..." etc.). Amploiat virtual, dar fără slujbă, poet ridicol, amant interesat, fanfaron politic, dezvăluindu-şi poltroneria funciară la prima confruntare cu autorităţile, în cele din urmă patriot ostentativ din dorinţa de a beneficia de bunăvoinţa acestora, Mitică Râmătorian este „tipul junilor ignoranţi, vicioşi, corupţi şi fără avere cari, în ardoarea lor de a dobândi cu orice preţ mijloace ca să-şi satisfacă nişte plăceri şi ambiţiuni diametralmente opuse poziţiunei lor sociale, devin târâtori, linguşitori şi uneori chiar sperjuri", după cum **F.** însuşi ţine să ne lămurească într-un post–scriptum al nuvelei. Ea are, deci, o vizibilă componentă satirică, autorul pendulând tot timpul între o atitudine ceva mai detaşat umoristică şi una apăsat sarcastică. Ţintele ei sunt în acelaşi timp sociale şi politice, personajul fiind pus să joace un rol atât într-o sordidă poveste amoroasă, cât şi într-o intrigă politică şi o istorie de parvenire prin mimarea/ renegarea unor înalte idealuri, Indecizia de la nivelul conţinutului şi scopului urmărit se repercutează asupra formulei narative (în cea mai mare parte a nuvelei, **F.** adoptă perspectiva autorului omniscient, pentru ca, brusc, spre sfârşitul cap. VI, să devină personaj–martor, iar în cap. VII să introducă şi perspectiva unui alt personaj, până atunci absent din povestire şi care ne comunică încheierea ei printr-o scrisoare), a tonalităţilor şi a stilului: cititorul poate destul de greu să-şi dea seama în ce măsură **F.** recurge la o exprimare romanţios–grandilocventă, insuficient stăpânită, şi în ce măsură de fapt doar o parodiază. Reflexele funcţionarului de arhivă şi ale scriitorului preocupat de valoarea instructiv–educativă a textului său apar în notele de subsol, care lămuresc pe cititor cu privire la unele evenimente recente la care se face aluzie în corpul subiectului (şi aici, ca şi în viitorul roman, **F.** leagă povestea imaginară de realitate prin introducerea unor repere temporale autentice, verificabile), sau îi dau indispensabile cunoştinţe cultural–literare. Nuvela a fost lăudată de G. Creţeanu în *Revista română* din 1861 (unde se face deja trimiterea la romanul lui L. Reybaud), dar, deşi totdeauna menţionată, nu s-a bucurat de o apreciere deosebită în cadrul studiilor ulterioare consacrate lui **F.** (excepţie face perioada de după 1944, din motive ideologice evidente).

EDIŢII: *Mateo Cipriani, Bergamo şi Slujnicarii*, Bucureşti, 1861; *Nenorocirile unui slujnicar. Nuvelă*, cu o prefaţă de M. Dragomirescu, Bucureşti, 1916; *Nenorocirile unui slujnicar*, cu o introducere şi note de G. Baiculescu, Bucureşti, 1932; *Nuvele. Nenorocirile unui slujnicar şi Mateo Cipriani*, precedate de *Amintiri şi însemnări despre Nicolae Filimon* de pr. G. Negulescu–Batişte şi dr. N. Vătămanu, Bucureşti, 1942; *Opere*, vol. I, glosar şi bibliografie de G. Baiculescu, cu o introducere de G. Ivaşcu, Bucureşti, 1957; *Scrieri alese*, vol. I, ediţie îngrijită, note şi prefaţă de Domnica Filimon Stoicescu, Bucureşti, 1970; *Ciocoii vechi şi noi. Nenorocirile unui slujnicar* , ediţie îngrijită şi bibliografie de Şerban Cioculescu, Bucureşti, 1970 (ed. a II-a, 1978); *Opere*, vol. I, ediţie îngrijită şi studiu introductiv de Mircea Anghelescu, note şi variante de George Baiculescu, Bucureşti, 1975; *Ciocoii vechi şi noi. Nenorocirile unui slujnicar*, studiu introductiv de Şerban Cioculescu, ediţie îngrijită, cronologie şi bibliografie de Domnica Filimon, Bucureşti, 1987.

REFERINŢE CRITICE: N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea*, III, 1909 (reed., 1983); G. Baiculescu, *Nicolae Filimon, iniţiatorul romanului românesc*, 1940; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); N. Mihăescu, *Valori literare în opera lui N. Filimon*, 1943; Ş. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, 1944 (reed. 1971); H. Zalis, *Nicolae Filimon*, 1958; G. Călinescu, *N. Filimon*, 1959; *Istoria literaturii române*, II, 1968; G. Ivaşcu, *Istoria literaturii române*, I, 1969; A. Martin, *Introducere în opera lui N. Filimon*, 1973; G. Ivaşcu, *Nicolae Filimon*, 1977; M. Anghelescu, *Scriitori şi curente*, 1982.

G. A.

NIAGARA DE PLUMB — Volum de poezii de Daniela Crăsnaru, tipărit la Bucureşti, Editura Eminescu, în 1984. Precedat, în 1981, de *Vânzătorul de indulgenţe*, în care se vorbea despre „încăpăţânarea noastră (a mea şi a poeziei) de a mai respira", ca „singură atitudine constructiv-ironică în faţa vieţii", acest volum accentuează tonalitatea gravă a lirismului şi

Scanned with OKEN Scanner

diferențele față de „spațiul de grație" dominant în primele cărți ale poetei.

Prelungind, oarecum, liniile portretului modernist al „poetului ca saltimbanc", pe o direcție inaugurată în lirica românească de un Adrian Maniu din a sa *Baladă a spânzuratului*, unde „clovnul farsor" se adresa, disimulându-și condiția tragică, unei „galerii" incapabile să-i înțeleagă mesajul grav altfel decât sub masca bufonului chemat s-o distreze, **D. C.** le înscrie în contemporaneitatea constrângătoare, cu interdicțiile și cenzurile ei mutilante pentru personalitatea creatoare. Titlul volumului sugerează deja culoarea dominantă a stării lirice – apăsare, tensiune comprimată lăuntric, opresiune a artificialului. Toposul spectacular, obsesia regiei, a manipulării de decoruri substitutive ale lumii autentice, ipostaza de actor într-o piesă cu gesturi și replici falsificate erau articulate încă din volumului anterior, unde eul liric prelua amintita mască a „mimului tragic": „Sunt, iată, deci, mimul tragic, actorul,/ și zilnic mă fac a nu ști cum mereu/ un deget de gâde trasează parcele/ abstracte în sângele meu". Tensiunea lirică e alimentată și acum de sentimentul unui deficit de realitate, al unei inacceptabile deturnări a privirii dinspre realitatea „care continuă să fie așa cum este", către un orizont al iluzionării și convenției, într-un joc duplicitar dintre real și fictiv, numit, de exemplu de Maria Banuș, „masca rituală". O „posibilă definiție" a eului liric este, astfel, cea ironic sugerată, prin acumularea clișeelor din sloganele oficiale ale epocii, de „muncitor cu înaltă calificare/ în uzina de iluzii a imaginației/ fruntaș în producția inefabilă/ de superlative", de un „optimism cronic", și izolat în „turnulețul de fildeș". Acestei ipostaze i se opune „impertinența" cu care „realitatea țâșnește febrilă/ ca sângele prin bandajul aseptic", sub „alb strălucitoare cuvinte frumoase/ cu danteluțe curat apretate" (v. *Lecția de scris*), ca și „micul demon al lucidității". Construite ca niște parabole, majoritatea poemelor propun un joc ambiguu, ironic și adesea sarcastic, între iluzie și dezabuzare, între aparența participării la ceremonia colectivă și realitatea distanțării, relația dintre a juca și a fi jucat rămânând complexă. Spectacolul se poate desfășura la fel de bine pe scena mai largă a colectivității sociale sau pe cea a cuplului, după cum poate deveni alegoria înscenată a unei *ars poetica* vizând un fel de „pedagogie" a actului creator. Protagoniștii sunt fie *saltimbancul* („saltul de la trapez/ cu numai plasa păianjenului/ asupra abisului"), fie *cascadorul*, ca personaj substitutiv, străduindu-se să fie „la înălțimea rolului", într-un spectacol cu „happy-end-ul planificat", ori *actorul* – ca „artizan (al) acestui fals/ al simulacrului de fericire", cu „reverența (și) zâmbetul obligatoriu de mulțumire/ peste dinții-ncleștați/ peste țipăt", în „marele recital" al discursului amoros, – în opoziție cu „regizorul, antrenorul, dresorul" sau cu profesorul (de etică și estetică). Reușitele majore ale cărții sunt evidente în sugerarea acestui dublu joc al „protagonistului", care se lasă doar aparent manipulat de instanțe exterioare, conservându-și de fapt luciditatea, capacitatea de a surprinde „înscenarea". E o ambiguitate ce permite aliajul sarcasmului demascator cu un patos elegiac generat de sentimentul precarității ființei în fața agresivității Iluziei alienante, a primejdiei identificării cu „rolul", a „uluitoarei capacități de adaptare a cuvintelor" la o condiție existențială degradată. Acestui „darwinism" insidios (v. *Darwinism*) i se dă o replică neliniștită, nesiguranța și angoasa insinuându-se și în miezul „poeziei luminoase și calme", amenințate de coșmarul compromisului posibil dintre a fi „slujbaș la groapa cu lei" și a scrie, ori de perspectiva devierii discursului confesiv de la adevărul existențial grav și dureros printr-o expresie eufemistică, devenită astfel complice cu organizatorii-regizori ai unor potemkinade menite să disimuleze „peisajul" real (v. *Pădure dragă pădure*). „Turiștii orbi" fotografiind „realitatea", într-un „concurs planetar pentru benzi desenate/ pentru o imagine care nici nu există" *(Imagine de concurs)* ori scribul babilonian descriind o mare pe care n-a văzut-o niciodată *(Leii din Babilon)* sunt, la rândul lor, personajele-simbol în parabole ale distanțării vinovate față de real sau ale falsificării lui. Cu excepția câtorva texte unde „comentariul" exterior al situațiilor „scenice" este oarecum ostentativ și retoric, poemele acestui volum impun o voce distinctă în peisajul liric al epocii, cu o poziție semnificativă, spre care converg elemente ale imaginarului modernist ce sugera „epifania derizorie a artei și artistului" (după expresia lui

Scanned with OKEN Scanner

Jean Starobinski) şi date ale unei sensibilităţi actuale, nuanţând condiţia de „mim tragic" a poetului contemporan.

EDIŢII: *Niagara de plumb*, Bucureşti, 1984; *Fereastra din zid* (antologie), Craiova, 1988.

REFERINŢE CRITICE: D. Chioaru, în „Transilvania", nr. 7, 1985; Valeriu Cristea, în „România literară", nr. 13, 1985; V. Felea, în „Tribuna", nr. 10, 1985; Mircea Mihăieş, în „Orizont", nr. 40, 1985; R. G. Ţeposu, în „Flacăra", nr. 16, 1985; Dan C. Mihăilescu, în „România literară", nr. 28, 1986; I. Pop, în „Steaua", nr. 8, 1985 şi *Pagini transparente*, 1997.

I. P.

NICOARĂ POTCOAVĂ — Roman de Mihail Sadoveanu. Prima ediţie în volum: *Nicoară Potcoavă*. Povestire istorică, Bucureşti, Editura Tineretului, 1952, 432 pp. În ciuda impresiei de izometrie pe care lectura punctuală a operei sadoveniene ar putea-o lăsa, examinarea ei în diacronie evidenţiază uriaşa distanţă artistică ce desparte textele de început de opera maturităţii (târzii) a scriitorului. Originându-se într-un principiu simfonic al dezvoltării, bazat nu atât pe inovaţie, cât mai ales pe o continuă reluare, îmbogăţire, adâncire şi rafinare, această distanţă este consecinţa unui enorm travaliu creator, pe care evoluţia episodului fraţilor Potcoavă (care l-a urmărit pe autor mai bine de cinci decenii) îl ilustrează în chipul cel mai elocvent. Ca şi alte creaţii sadoveniene majore, şi *Nicoară Potcoavă* se construieşte în raport cu un text preexistent – un pre-Text – doar că acum şi acesta îi aparţine tot lui **S.** (interesant caz de hipertextualitate). După cum o mărturiseşte în *Corespondenţa debutului* (Editura Minerva, 1977), la 23 martie 1901 **S.** încheiase deja un scurt „roman" (scris cu înfrigurare în abia cincisprezece zile) intitulat *Fraţii Potcoavă*, din care va publica doar 3 capitole (6 părţi) în foileton în „Pagini alese", nr. 1-6, 1902, cu pseudonimul M. S. Cobuz. „Ademenit de tablouri şi concepţie", nemulţumit însă de vechea „formă" şi „tehnică", peste doi ani îşi va exprima dorinţa de a-l „prelucra". Noua versiune, „lărgită", a romanului se va numi *Şoimii* şi va fi tipărită iniţial în „Foiletonul «Voinţei Naţionale»" (nov. –dec. 1903), pentru ca doar câteva luni mai târziu (pe 30 iulie 1904) să apară, cu acelaşi titlu, sub formă de volum la Editura Minerva (detalii în M. Sadoveanu, *Opere 2*. Ediţie critică de C. Simionescu. Note şi comentarii de C. Simionescu şi F. Băileşteanu, Bucureşti, 1985). Premiat în urma raportului întocmit de Ion Bianu, *Şoimii* va fi unul dintre cele patru titluri de debut care au consacrat anul 1904 drept „Anul lui Sadoveanu, Mihail" (N. Iorga). Fapt însă mai puţin obişnuit în istoria literaturii, o jumătate de veac mai târziu **S.** va reveni la romanul său de tinereţe, recreându-l întru monumental şi epopeic. Apărută la Bucureşti, la Editura Tineretului, în 1952, distinsă în acelaşi an cu Premiul de Stat cl. I, tradusă masiv în anii următori şi sistematic reeditată, această „povestire istorică" e ultima capodoperă a lui **S.** şi totodată cea mai bună scriere a sa de după 1944.

Acţiunea cărţii debutează în 1576, la doi ani de la mişeleasca ucidere a lui Ioan-Vodă cel Cumplit, când fraţii săi, Nicoară şi Alexandru Potcoavă, se întorc în Moldova pentru a-i pedepsi pe călăii fratelui lor: boierul Ieremia Golia, grecul renegat Cigala, vodă Petru–Şchiopul. Rănit în această incursiune, Nicoară poposeşte cu tovarăşii săi la moşia Davidenilor, unde şi el şi Alexandru se îndrăgostesc de Ilinca, nepoata boierului Davideanu şi fiica trădătorului Golia. Aici, între urzeli de dragoste, ospeţe, vânători după tipic şi isprăvi vitejeşti, se hotărăşte întoarcerea la cazacii zaporojeni pentru ca, cu ajutor nou, stăpânirea lui vodă Şchiopu, a boierilor trădători şi a turcilor să fie definitiv înlocuită cu cea a unui domn prielnic ţării. După o traversare a Moldovei (rătăcire picarescă, călătorie iniţiatică şi totodată prilej pentru o ultimă poetică recapitulare a întregului peisaj moldovenesc), fraţii Potcoavă şi tovarăşii lor ajung la Pragurile Niprului, unde îşi organizează oastea şi negociază alianţe. Reintrând în ţară în toamna lui 1577, Nicoară se înscăunează domn şi, spre bucuria întregii ţări, întocmeşte un „divan de judecată" asupra răilor ţării, împlinind astfel dreptatea jurată amintirii lui Ioan-Vodă. Dar preţul plătit va fi prea mare: moartea Ilincăi, nebunia şi moartea fratelui său Alexandru (pe care patima iubirii îl distruge) şi uciderea de către acesta a părintelui lor neştiut, căpitanul Petrea (care păstrase taina până la sfârşit) îl copleşesc pe Nicoară. Odată misiunea încheiată, el părăseşte greu dobândita domnie pentru a se întoarce între cazaci, alături de care va continua lupta împotriva turcilor. Venit abia

Scanned with OKEN Scanner

câteva luni mai târziu, sfârşitul său îl reproduce simetric pe cel al lui Ioan-Vodă: trădat de preacreştinul rege al Poloniei (aliat acum cu turcii), Nicoară va fi executat pe eşafod din ordin regal. Tragică şi simptomatică pentru spiritul veacului, moartea sa timpurie marchează însă nu atât un sfârşit, cât mai curând un mesianic început, căci, convertit prin jertfă în mit şi simbol, exemplul său e menit a trece prin veacuri: „Din duhul său care nu se stânge ne-om aprinde noi şi alţii de după noi cum se aprinde lumina din lumină". Dacă de la cartea de debut la cea a senectuţii intriga a rămas în linii mari aceeaşi, tonalitatea operei târzii în schimb e cu totul alta. Încă de timpuriu Ibrăileanu intuise fără greş dialectica creaţiei sadoveniene: „Dumneata... reiai în spaţiul unei vieţi evoluţia literaturii noastre, aşa cum individul rezumă evoluţia umanităţii: de la dezlănţuirile primare ajunge treptat la reflexivitate. Când «Cozma Răcoare» va ajunge un înţelept monah, ciclul dumitale va fi închis". Cu *Nicoară Potcoavă* memorabilul său diagnostic se vede în mod strălucit confirmat – însă şi infirmat. Într-adevăr, tendinţa spre spiritualizare din operele de maturitate este urmată cu consecvenţă, tânărul şi romanticul erou al eposului de tinereţe metamorfozându-se acum într-un „model de conducător-filosof" ce se profilează maiestuos pe fundalul unei istorii nemărginite şi al unei naturi originare, ambele animate de un acelaşi Spirit Etern. Tot acum însă (gestul nu e pur conjunctural, ci derivat şi din logica profundă a operei) **S.** se reîntoarce şi la nişte obsesii esenţiale ale primei vârste de creaţie, la dimensiunea vitalistă, la eroismul voinicesc şi baladesc, la umorul poporan, refăcând de asemenea legătura cu dimensiunea social-comunitară şi cu realitatea *vie*, atenuate oarecum în poveştile filosofice, parabolice, pedagogice şi sceptice ale deceniilor 4 şi 5. După romantismul tinereţii şi profunda viziune filosofică a maturităţii, această carte vine aşadar ca o dublă *sinteză* şi ca o *concluzie*. Este o *dublă* sinteză întrucât, pe de o parte, ea reuneşte grandios aproape toate toposurile, temele şi motivele perene ale operei lui **S.**, fie ea de tinereţe sau maturitate (hanul, moara, mănăstirea, curtea boierească şi domnească, tabăra militară, peisajul / natura, istoria, relaţia inextricabilă natură–istorie–spirit, solidaritatea cu poporul şi pământul / ospăţul, călătoria, sfatul, vânătoarea, haiducia, lupta, perspectiva filosofică asupra vieţii, trecerii, istoriei şi puterii, exerciţiul înţelepciunii, tâlcurile ascunse (ezoterice) ale lumii etc.), precum şi mijloacele specifice artei sadoveniene a cuvântului (voluptatea povestirii, stilul rafinat, ceremonios şi ritualizat – în descendenţă bizantină, dar şi ţărănească – împletit cu oralitatea cea mai vie ori acea savantă capodoperă, ajunsă aici la apogeu, care e însăşi limba creaţiei lui **S.**). Pe de altă parte, sinteza are loc acum şi între soluţiile propuse anterior temei centrale a operei sadoveniene: destinul individului şi relaţia lui cu destinul colectiv al neamului şi al matricei sale geografico–istorice. Concluzia finală a meditaţiei scriitorului pe această temă este demonstrată în chip superior prin chiar evoluţia personajului principal care (cum şi titlul o sugerează) focalizează sensurile majore ale romanului, căci, aşa cum de regulă se întâmplă la **S.**, rămânând în acelaşi timp perfect credibile ca fiinţe vii, personajele sale sunt totodată memorabile, chintesenţiale şi simbolice. Inspirat de multiple surse (istorice – cronicari, Hasdeu, folclorice – e amintit şi de Gogol în *Serile*...sale), Nicoară Potcoavă evoluează între personaj istoric şi arhetip, între epic şi sapienţial, baladesc şi filosofic, între „omenesc, prea omenesc" şi schematizarea inerentă legendei. Complex şi nuanţat amestec de principe răsăritean şi erou popular (între şeful de haiduci şi hatmanul cazac), el parcurge alături de tovarăşii săi, într-o atmosferă de basm, epopee, mit şi cronică, etapele unui destin inevitabil. Exponent strălucit al unui adevărat „umanism răsăritean" (T. Vianu) în cheie românească ce guvernează totul, de la filosofia adâncă a operei la structura imaginii, **S.** nu îşi mai construieşte însă de această dată eroul pe tiparul „haiducului" din romanul de tinereţe, însufleţit doar de patima răzbunării şi de dorul unei libertăţi fără stavile. Cărturar de întinsă cultură, adevărată contrapropunere românească (pe linia deschisă de Neagoe Basarab) la modelul principelui ideal (şi înscriindu-se într-o bogată „tradiţie voievodală" a literaturii române), înzestrat cu o covârşitoare şi tragică conştiinţă a istoriei şi apăsat de sentimentul zădărniciei acţiunilor omeneşti (propriu zonei), Nicoară are de această dată statura unui veritabil filosof stoic, amintind de *solitarul* prinţ–filosof Ferid din *Divanul persian*

Scanned with OKEN Scanner

(opera–cheie a creației de maturitate). Într-o măsură mai mare, însă, el e acum și un vizionar și un om de acțiune care își împlinește destinul *în lume*, *între* și *pentru* oameni, sfidând puterea deșertăciunii. Din această perspectivă, el apare mai apropiat de *solidarul* Tudor Șoimaru (din opera–cheie a tinereții), deși nici cu acesta nu se (mai) identifică pe deplin. Confruntat cu un dublu conflict, erotic și social–politic (variantă locală a clasicului conflict datorie–sentiment), Nicoară va proceda ca și „oșteanul" Șoimaru (pe care-l depășește printr-o accentuată reflexivitate și prin conștiința istorică a unei supreme misiuni), sacrificându-și iubirea pe altarul unor imperative superioare. Astfel, solidaritatea de grup și misiunea (trans)istorică prevalează asupra sentimentelor private, romanul de capă și spadă lasă și acum locul unui roman „de conștiință și menire", edificat pe o profetică metafizică a istoriei și a destinului. Istoria însăși nu mai e cea romantică din *Șoimii* (preponderent carte a *răzbunării*), ci se manifestă ca o forță obiectivă, cu determinări mult mai ample. Ca și în *Neamul Șoimărești*lor, și în *Nicoară Potcoavă* (carte în primul rând a *datoriei*), „morții poruncesc celor vii", pentru că Nicoară, erou tragic tipic sadovenian, urmărit de fatalitate și având menirea lucidă a jertfei, e și el executorul voinței unui mort – un mort care continuă însă să vorbească, cu o voce de dincolo de individ. Din perspectiva istorică specific sadoveniană destinul particular apare astfel ca rezultatul și exponentul aceluia al colectivității: el poate varia în detalii, nu însă în esență, fiind prescris de un fatum transcendent la care geografia, istoria și factorul uman participă în egală măsură. Totuși, spre deosebire de Șoimaru, deși se subordonează comunității, eroul senectuții sadoveniene nu i se mai poate integra pe deplin. Om al *datoriei*, al unui *jurământ* și al unei *misiuni* (a dreptății și a răzbunării) pentru care trebuie să-și jertfească, precum meșterul Manole, însăși dimensiunea sa umană, Nicoară rămâne totuși în prea mare măsură un filosof frământat de întrebările eterne pentru a fi cu adevărat un voievod în veacul său. De aceea, odată misiunea îndeplinită, rostul său e de fapt încheiat, încât individul trebuie să dispară. O va face intrând în mit pentru că, în ciuda elementelor menite să-l umanizeze, figura de legendă a lui Nicoară (pusă deloc întâmplător sub meteorica zodie a cometei și sub auspiciile romanului lui Heliodor) apare (ca și cea a lui Avram Iancu al lui Blaga) mai degrabă ca o proiecție a sufletului colectiv în vremuri de mare cumpănă. Trecând prin lume ca un „vis al noroadelor" (cum fusese și Ferid) și lăsând în urmă doar o efigie pentru veacurile viitoare, menirea lui nu e să dureze în realitatea ce nu-i e proprie, ci să dobândească „pentru oamenii ce-or rămânea...o nădejde, care să le fie temei de viață". De aceea și moartea sa (învăluită în mister și povestită din gură în gură) respectă tot un mit – cel al eroului salvator – încât deznodământul domniei sale (mai bine motivat decât în *Șoimii*) nu face decât să-i regizeze cât mai dramatic inevitabila retragere în mit și folclor. Prin urmare, dacă anterior S. oferise atât de modernei dileme *solitar–solidar* mai întâi soluția libertății rebele (întruchipată de eroul anarhic Cozma Răcoare), apoi pe cea colectiv-istorică a „omului între oameni" (prin eroul solidar Tudor Șoimaru) și pe cea ascetică a spiritului abstras din lume (ilustrată de eroul solitar Ferid), o dată cu acest ultim roman el optează definitiv în favoarea eroului (de un tragic și el foarte modern) *solitar în solidaritatea lui*, erou care „cunoscând zădărnicia silințelor sale... a stat totuși în picioare până la sfârșit, ca să fie pildă altora care vor veni după el". De altfel, destinul exemplar al lui Nicoară nu e circumscris fenomenologic, ci i se dă ca scenă o lume întreagă, readusă la viață din pulberile trecutului de arta scriitorului. Astfel, o umanitate numeroasă și diversă, dar subtil individualizată (parte preluată din *Șoimii*, parte inedită) însuflețește peisajul. Croite pe tipare de basm (prezvitera Olimbiada, mezinul Alexandru, morarul), de baladă (tovarășii lui Nicoară, cazacii, Sefer ceauș, Demir han), de cronică (diacul Suliță, căpitanul Petrea, turcitul Cigala) sau pur sadoveniene (hangiul Gorașcu, Iacob Lubiș filosof), toate personajele mai importante stăruie în memorie cu egală pregnanță. Doar Alexandru, un „Făt-Frumos" romantic și pătimaș, pare mai curând o completare a lui Nicoară, întruchipând latura pur umană a acestuia (de unde și moartea sa simbolică). Nu mai puțin importante sunt însă și personajele absente, căci romanul e și un „cântec al amintirii", străbătut de o inimitabilă „melancolie a istoriei" (C. Ciopraga), un poem al memoriei ce salvează și răscumpără trecutul,

Scanned with OKEN Scanner

dându-l drept temei viitorului. Trei sferturi de veac despart magnificența epocii clasice a Moldovei lui Ștefan cel Mare de anii de peregrinări ai fraților Potcoavă. Epocă sumbră, de stins „apus de soare", abia luminată de flăcările vremelnicei domnii a lui Ioan-Vodă, ea marchează totodată zorii noii zodii, a „Cancerului", în care va intra de acum istoria acestei părți de lume. În consecință, și claritatea clasică a tablourilor e înlocuită acum de o perspectivă multiplă, mai complexă, mai tensionată și mai dramatică. Structurată pe motivul călătoriei, narațiunea se construiește stratificat, pe cel puțin patru planuri de adâncime: unul, de referință, ce stăruie la nivelul orizontului, e reprezentat de epoca lui Ștefan; altul, un fundal mai apropiat, e dominat de figura tragică a lui Ioan-Vodă; planul al doilea e ocupat de fresca unei Moldove cosmice și atemporale, transcendente și eterne, perfect naturală și totuși încifrată ca un simbol (Liber Mundi), ca și de cea a bogatei ei umanități, pentru ca dintre câteva figuri mai pregnante în prim plan să se detașeze în linii viguroase silueta eroică a lui Nicoară. Originară și totuși grea de atâta viețuire omenească („istorizantă", cu cuvintele lui M. Ralea), însuflețită de un primordial Spirit inteligibil supra-uman (dar încă pe înțelesul omului), natura rămâne și aici aceeași prezență tutelară, obârșie, temei și garant al rosturilor lumii. Pildă și basm (formulă menită să instrumenteze „patima de joc intelectual proprie geniului sadovenian" – I. Negoițescu), plăsmuită la răscruce de Orient și Occident, de natură și istorie, de mit și baladă, de bine și rău, de adevăr și fantezie, lumea sadoveniană se înfiripă întotdeauna în pragul *poveștii*. De aceea (ca orice poveste a lui **S.**) și istoria lui Nicoară începe și sfârșește rotund (primul și ultimul capitol funcționând ca prolog și epilog), ca o poveste spusă cândva la un han de niște comeseni convinși ca și autorul că „în fiecare adevăr...se află o poveste; și în fiecare poveste un adevăr" (*Divanul persian*), că nu există mit viu care să nu plece de la (o) istorie, după cum nu există istorie durabilă care să nu se clădească pe un mit. Exploatând așadar toate cuceririle etapei pur „reflexive" și depășind totodată momentul acesteia printr-o revenire la câteva din elementele fundamentale ale viziunii sale artistice de tinerețe, **S.** formulează prin *Nicoară Potcoavă* un adevărat testament artistic și filosofic. De la viață la spirit și *prin* spirit înapoi la viață (ambele fețe ale aceleiași Realități): acesta este ciclul *complet* al operei sadoveniene – aceasta e ultima, suprema ei lecție de înțelepciune.

EDIȚII: *Nicoară Potcoavă*, București, 1952 (ed. a II-a, 1955; ed. a III-a, 1959; ed. a VII-a, 1964); *Nicoară Potcoavă*, București, 1956; *Opere*, vol. XVIII, 1959; *Romane și povestiri istorice*. Prefață de G. Călinescu, vol. II, București, 1961; *Nicoară Potcoavă*, București, 1962; *Nicoară Potcoavă*, București, 1965; *Nicoară Potcoavă*, Prefață și note de I. Roman, București, 1967; *Opere alese 12*, C. Mitru, C. Simionescu (ed.), București, 1970; *Nicoară Potcoavă*, București, 1974 (ed. a II-a, 1977); *Romane istorice 2*, C. Mitru, C. Simionescu (ed.), București, 1980; *Nicoară Potcoavă*, Ed., prefață, tabel cronologic, note și bibl. critică selectivă de C. Moldovan, Cluj-Napoca, 1984; *Nicoară Potcoavă*. Postfață și bibl. de Al. Hanță, București, 1986; *Nicoară Potcoavă*, București, 1990.

TRADUCERI: semnalate de T. Vianu (coord.), *Bibliografia literaturii române. 1948-1960*, 1965; V. Nedelcovici (și colab.), *Cartea românească în lume. 1945-1972*, 1975.

REFERINȚE CRITICE: (a) Studii punctuale: D. Isac, în „Steaua", nr. 7, 1952; S. Levin, în „Scrisul bănățean", nr. 8, 1952; S. Iosifescu, în „Scânteia tineretului", 12 oct. 1952; Ovid S. Crohmălniceanu, în „Scânteia", 23 dec. 1952; P. Georgescu, *Din literatura noastră nouă*, 1953; D. Hăulică, în „Iașul literar", nr. 1, 1953; B. Cazacu, în „Tânărul scriitor", nr. 11, 1956; B. Cazacu, în „Limba română", nr. 2, 1957; G. I. Tohăneanu, în „Scrisul bănățean", nr. 4, 5, 6, 1957; T. Vianu, în *De la Varlaam la Sadoveanu*, 1958; D. Micu, *Romanul românesc contemporan*, 1959; I. Iordan, în „Viața Românească", nr. 11, 1960; M. Petroveanu, în „Gazeta literară", nr. 45, 46, 1960; P. Georgescu, în „Gazeta literară", nr. 44, 1961; S. Bratu, în „Gazeta literară", nr. 46, 1962; A. Martin, în „Scânteia tineretului", 3 iul. 1963; Al. Piru, în „Luceafărul", nr. 17, 1964; Magdalena Popescu, în „Gazeta literară", nr. 44, 1965; G. Ivașcu, *Confruntări literare*, 1965; Ș. Cioculescu, *Varietăți critice*, 1966; N. Manolescu, în „Luceafărul", nr. 38, 1968; E. Papu, în „Scânteia tineretului", nr. 6251, 1969; N. Manolescu, în „Contemporanul", nr. 41, 1971; Al. Piru, în „România literară", nr. 47, 1971; C. Stănescu, *Cronici literare*, 1971; G. Călinescu, *Literatura nouă*, 1972; M. Ungheanu, în „Luceafărul", nr. 43, 1975; V. Nicolescu, *Starea lirică*, 1976; E. Simion, *Scriitori români de azi*, vol. II, 1976; E. Sorohan, în „Convorbiri literare", nr. 7, 1977; A. Anghelescu, *Creație și viață*, 1978; Fl. Manolescu, în „Viața Românească", nr. 12, 1980; R. Florea, în „Rev. de ist. și teorie lit. ", nr. 3, 1980; N. Florescu, în „Manuscriptum", nr. 2, 1983; Const. Popovici, în „România literară", nr. 10, 1983; T. Vârgolici, *Scriitorii clasici si armata română*, 1986; (b) Studii clasice: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; M. Ralea, *Înțelesuri*, 1942 (reprodus în *Scrieri din trecut. În literatură*, 1957); (c) Volume, monografii:

Scanned with OKEN Scanner

până în 1984: înregistrate în T. Vianu (coord.), *Bibliografia literaturii române. 1948-1960*, 1965; *M. Sadoveanu interpretat de...*, F. Băileşteanu (ed.), 1973 (ed. a II-a, 1977); I. Stoica (coord.), *Literatura română. Ghid bibliografic*, 1982; L. Leonte, *Prozatori contemporani*, I, 1984; după 1984: Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, 1984; E. Tacciu, *Romantismul românesc*, II, 1985; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, I, 1985; A. D. Rachieru, *Vocaţia sintezei*, 1985; I. Oprişan, *Opera lui M. Sadoveanu*, I, 1986; Doina Florea, *M. Sadoveanu*, 1986; N. Frigioiu, *Romanul istoric sadovenian*, 1987; N. Florescu, *Itinerarii mirabile*, 1991; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, 1991; Gh. Mitrache, *M. Sadoveanu comentat de*, 1994; Al. Piru, *Istoria literaturii române*, 1994; P. Ursache, *Sadovenizând, sadovenizând*, 1994; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, III, 1996; Constantin M. Popa, *Ceremonialul sadovenian*, 1997; G. Dimisianu, *Clasici români din secolul XIX şi XX*, 1997; V. Popovici, *Lumea personajului*, 1997; Gh. Glodeanu, *Poetica romanului românesc interbelic*, 1999; Victoria Moldovan, *Lexicul poetic sadovenian*, 1999; D. Micu, *Istoria literaturii române*, 2000.

L. D. R.

NIŞTE ŢĂRANI — Roman de Dinu Săraru . Prima ediţie completă în volum: *Nişte ţărani*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974. Prezent în mai multe povestiri schiţate în manuscris, episodic şi în alte romane, Năiţă Lucean, eroul principal din *Nişte ţărani* e o veche obsesie (recunoscută) a autorului. Astfel, încă în 1961 apărea în „Gazeta literară" povestirea de debut *Silvica* (nucleul viitorului roman din 1974), care va fi desfiinţată după numai câteva zile de Andrei Băleanu în „Scânteia" pentru perspectiva „nejustă" asupra colectivizării. Povestea a fost ulterior reluată şi, cu sprijinul lui Adrian Păunescu (căruia îi este de altfel şi dedicată) va fi tipărită iniţial (mai mult de jumătate) în foileton săptămânal în „Flacăra" (primul capitol, *Ploaia*, apare în numărul din 9 martie 1974 al revistei), publicarea fiind întreruptă la foiletonul 10. Ca volum apare tot în 1974, fiind distinsă cu Premiul Academiei Române şi cu Premiul revistei „Săptămâna" pe acelaşi an. La succesul romanului (mai întâi de public) a mai contribuit şi o izbutită ecranizare realizată şase ani mai târziu (1980), cu titlul *Vânătoarea de vulpi*, în regia lui Mircea Daneliuc şi avându-i în distribuţie pe Mitică Popescu (Năiţă Lucean), Mircea Diaconu (Pătru cel scurt) etc. S-a adaptat şi ca scenariu radiofonic, iar în 1981 o dramatizare a romanului a fost montată la Teatrul Mic în regia Cătălinei Buzoianu, jucându-se timp de nouă ani (cu turnee în toată ţara). Împreună cu alte două romane, *Iarba vântului* (Editura Viitorul românesc, 1993) şi *Crimă pentru pământ* (Editura Eminescu,1994), *Nişte ţărani*, alcătuieşte aşa-numita *Trilogie ţărănească* (ediţie definitivă, Editura Pro, 1996), „sufletul meu şi testamentul meu ţărănesc", după cum mărturiseşte **D. S.** (în „Universul cărţii", nr. 1, 1998). Cartea a fost tradusă în limbile maghiară şi ucraineană.

„Romanul", afirmă scriitorul în *Postfaţă*, „a izvorât dintr-o lume fantastică – ţărănimea română la începutul celei de-a doua jumătăţi a secolului douăzeci – obligată de istorie să intre vertiginos într-un altfel de ritm de viaţă". Scris la un sfert de veac de la evenimentele povestite „din spirit polemic, dar şi mai exact din dorinţa de a spune adevărul despre procesul revoluţionar care a determinat schimbarea unei mentalităţi milenare într-un univers atât de tragic supus conştiinţei salvării prin apărarea, «cu ghiarele şi cu dinţii», a petecului de pământ proprietate personală", cartea (spre deosebire de alte romane ale „obsedantului deceniu") ilustrează o nouă formulă morală şi artistică, născută dintr-o perspectivă mai distanţată în timp şi mai conştientă de dialectica „imposibilei întoarceri", o perspectivă ce traduce o mentalitate care în timp a ajuns să se împace cu inevitabilul (şi să-l interiorizeze), deplângându-l, însă fără a se mai revolta. Ne aflăm în anii următori celui de-al doilea război mondial în Vâlcea, la Cornu Caprei, sat pe drumul spre Hurezu, unde, pe o durată de vreo cinci ani, asistăm la instaurarea noii „puteri populare" şi la prologul colectivizării. Luate în sine, evenimentele par minore şi nu încheagă un conflict tipic: Năiţă Lucean e anchetat de Securitate şi, după eliberare, e presat să intre în „colectivă", lucru pe care îl evită prin mii de subterfugii, până când nu mai are încotro. Prietenul său, Pătru cel scurt, se însoară şi încearcă să-şi întemeieze o gospodărie, dar moare răpus de o răceală contractată la o (de acum) ilegală vânătoare de vulpi cu Năiţă etc. Odată plasate însă în context, ele îşi dezvăluie întreaga semnificaţie. Aparţinând literaturii de inspiraţie rurală (unul dintre cele mai bogate şi mai importante curente tematice ale literaturii române), cartea analizează o nouă ipostază a

Scanned with OKEN Scanner

uneia dintre cele mai mari, mai vechi şi mai durabile tragedii ale locului: tragedia ţăranului român (căci „numai bou şi ţăran să nu fii în ţara asta"). Conflictul de adâncime dintre lumea eternă a satului şi „brava lume nouă" a mai fost abordat de romanul românesc (chiar în capodopere). S-a spus de altfel despre **D. S.** că este un epigon al lui Marin Preda şi afirmaţia este parţial justificată, căci regăsim nu o dată întorsături „moromeţiene" de frază. În ciuda unor asemănări însă (motivate probabil şi referenţial), *Nişte ţărani* e *altceva*. Astfel, dacă *Moromeţii II* era romanul tragic al „ciocnirii între civilizaţii" şi al protestului împotriva „lumii noi", *Nişte ţărani* e în primul rând o carte despre „boicotul istoriei" (L. Blaga), un roman donquijotesc preocupat să surprindă mai ales „tentativa iluzorie a eroilor de a rezista în faţa necesităţii implacabile" (M. Odangiu), în fond în faţa „teroarei istoriei" (M. Eliade). Ca şi Moromete, Năiţă Lucean luptă încă pentru „independenţa" sa, pentru conservarea întregului său mod de viaţă. Nu mai avem însă acum de-a face cu figura de tragedie antică a lui Moromete, încleştat într-o luptă cu Istoria însăşi (ca destin), din care iese înfrânt, *dar nu învins*, căci o domină prin spirit. Aici Istoria şi-a spus deja cuvântul, confruntarea devenind imposibilă. De aceea „lupta" lui Năiţă, purtată cu o *îndărătnicie* tipic ţărănească (ultima armă a celui slab), e mai curând o retragere, organizată ce-i drept cu toată teatralitatea de rigoare. Într-adevăr, în ciuda unor răgazuri de pace înşelătoare şi deşi Năiţă triumfă psihologic de fiecare dată asupra adversarilor, răpindu-le satisfacţia victoriei, deznodământul nu poate fi totuşi decât unul. Până şi înscrierea sa în colectiv (ce are loc, deloc întâmplător, o dată cu înmormântarea prietenului său, Pătru) apare mai curând ca o obosită încheiere, de o epuizată resemnare, ca o adevărată *capitulare* (în faţa unui inamic invincibil) ce vine să pecetluiască tăcut şi fără drept de apel o sentinţă nedreaptă dată de curgerea vremurilor: „dacă asta e politica, musai să jucăm şi noi". Deşi gesturile dure nu lipsesc şi ameninţarea e atotprezentă, lupta nu (mai) e una directă, deschisă şi distrugătoare. Ea e acum mai curând o luptă de gherilă, o hărţuială permanentă, un psihologic război al nervilor, un (relativ) paşnic, dar implacabil joc de şah purtat de acea oarbă inteligenţă colectivă a marilor mecanisme istorice (în care sublimează prostia indivizilor) contra omului obişnuit, căruia izbuteşte, rând pe rând, să-i dejoace orice tentativă de apărare, până când adversarul este obligat să aleagă *de bunăvoie* (!) unica soluţie rămasă. E aceasta aşadar o Istorie care nu mai dărâmă violent, ci pătrunde insidios şi ineluctabil, *erodând*, dizolvând una câte una temeliile fizice, economice şi metafizice ale lumii ţărăneşti. E astfel dezvăluită o altă faţă a colectivizării, de o tristeţe ce depăşeşte uneori tragismul celorlalte romane ce pun sub lupă fenomenul. Confruntat, ca niciodată până atunci, cu perspectiva integralei şi inevitabilei des-Fiinţări a Cosmosului său, ţăranul „a avut clar sentimentul că se află pentru prima dată singur şi fără apărare în faţa istoriei ca în faţa unui tăvălug nimicitor" (*Postfaţă*) care „avea să schimbe şi să răstoarne tot ceea ce lor li se păruse până atunci de neclintit". Pentru prima dată în dramatica sa existenţă, ţăranul avea să realizeze (greu şi plătind un preţ imens) că nu mai trăieşte în epoca mitologică şi nici chiar în cea eroică (când riposta mai era încă posibilă), ci în plină „vârstă de fier" a Istoriei profane, când nici măcar vechile stratageme ale rezistenţei pasive constituite şi verificate în secole de lumea satului (amânarea, izolarea, tergiversarea, evitarea, simularea şi disimularea etc.) nu mai pot funcţiona. Din acest punct de vedere, *Nişte ţărani* e şi cronica sfâşietoare a unei „imposibile iluzii", a destrămării nu doar a unei lumi, dar şi a *speranţei*. Dintre toate personajele romanului, această dialectică a „dezvrăjirii lumii" e cel mai limpede demonstrată de evoluţia cuplului celor doi protagonişti, Năiţă Lucean şi Pătru cel scurt, care oferă atât varianta supravieţuitorului adaptabil cât şi pe cea a oponentului intransigent, condamnat să dispară cu întregul său context. Bazat pe o biografie reală (completată de autor în *Postfaţă*), Năiţă Lucean întrupează un întreg univers de semnificaţii: „Ţăranul acesta reprezintă pentru mine mai mult decât o lume, el e, poate, izvorul întregii mele vocaţii scriitoriceşti...un erou permanent şi un reper de conştiinţă". Mai puţin meditativ ca Moromete, dar tot atât de sfătos, dârz, ironic, teatral, disimulat şi, în fond, înrădăcinat în patternurile lumii sale tradiţionale, Năiţă e o figură tipică (deşi cu specific local) de *supravieţuitor*. Din generaţie în generaţie trecut prin războaie, el

Scanned with OKEN Scanner

uneia dintre cele mai mari, mai vechi și mai durabile tragedii ale locului: tragedia țăranului român (căci „numai bou și țăran să nu fii în țara asta"). Conflictul de adâncime dintre lumea eternă a satului și „brava lume nouă" a mai fost abordat de romanul românesc (chiar în capodopere). S-a spus de altfel despre **D. S.** că este un epigon al lui Marin Preda și afirmația este parțial justificată, căci regăsim nu o dată întorsături „moromețiene" de frază. În ciuda unor asemănări însă (motivate probabil și referențial), *Niște țărani* e *altceva*. Astfel, dacă *Moromeții II* era romanul tragic al „ciocnirii între civilizații" și al protestului împotriva „lumii noi", *Niște țărani* e în primul rând o carte despre „boicotul istoriei" (L. Blaga), un roman donquijotesc preocupat să surprindă mai ales „tentativa iluzorie a eroilor de a rezista în fața necesității implacabile" (M. Odangiu), în fond în fața „teroarei istoriei" (M. Eliade). Ca și Moromete, Năiță Lucean luptă încă pentru „independența" sa, pentru conservarea întregului său mod de viață. Nu mai avem însă acum de-a face cu figura de tragedie antică a lui Moromete, încleștat într-o luptă cu Istoria însăși (ca destin), din care iese înfrânt, *dar nu învins*, căci o domină prin spirit. Aici Istoria și-a spus deja cuvântul, confruntarea devenind imposibilă. De aceea „lupta" lui Năiță, purtată cu o *îndărătnicie* tipic țărănească (ultima armă a celui slab), e mai curând o retragere, organizată ce-i drept cu toată teatralitatea de rigoare. Într-adevăr, în ciuda unor răgazuri de pace înșelătoare și deși Năiță triumfă psihologic de fiecare dată asupra adversarilor, răpindu-le satisfacția victoriei, deznodământul nu poate fi totuși decât unul. Până și înscrierea sa în colectiv (ce are loc, deloc întâmplător, o dată cu înmormântarea prietenului său, Pătru) apare mai curând ca o obosită încheiere, de o epuizată resemnare, ca o adevărată *capitulare* (în fața unui inamic invincibil) ce vine să pecetluiască tăcut și fără drept de apel o sentință nedreaptă dată de curgerea vremurilor: „dacă asta e politica, musai să jucăm și noi". Deși gesturile dure nu lipsesc și amenințarea e atotprezentă, lupta nu (mai) e una directă, deschisă și distrugătoare. Ea e acum mai curând o luptă de gherilă, o hărțuială permanentă, un psihologic război al nervilor, un (relativ) pașnic, dar implacabil joc de șah purtat de acea oarbă inteligență colectivă a marilor mecanisme istorice (în care sublimează prostia indivizilor) contra omului obișnuit, căruia izbutește, rând pe rând, să-i dejoace orice tentativă de apărare, până când adversarul este obligat să aleagă *de bunăvoie* (!) unica soluție rămasă. E aceasta așadar o Istorie care nu mai dărâmă violent, ci pătrunde insidios și ineluctabil, *erodând*, dizolvând una câte una temeliile fizice, economice și metafizice ale lumii țărănești. E astfel dezvăluită o altă față a colectivizării, de o tristețe ce depășește uneori tragismul celorlalte romane ce pun sub lupă fenomenul. Confruntat, ca niciodată până atunci, cu perspectiva integralei și inevitabilei des-Ființări a Cosmosului său, țăranul „a avut clar sentimentul că se află pentru prima dată singur și fără apărare în fața istoriei ca în fața unui tăvălug nimicitor" (*Postfață*) care „avea să schimbe și să răstoarne tot ceea ce lor li se păruse până atunci de neclintit". Pentru prima dată în dramatica sa existență, țăranul avea să realizeze (greu și plătind un preț imens) că nu mai trăiește în epoca mitologică și nici chiar în cea eroică (când riposta mai era încă posibilă), ci în plină „vârstă de fier" a Istoriei profane, când nici măcar vechile stratageme ale rezistenței pasive constituite și verificate în secole de lumea satului (amânarea, izolarea, tergiversarea, evitarea, simularea și disimularea etc.) nu mai pot funcționa. Din acest punct de vedere, *Niște țărani* e și cronica sfâșietoare a unei „imposibile iluzii", a destrămării nu doar a unei lumi, dar și a *speranței*. Dintre toate personajele romanului, această dialectică a „dezvrăjirii lumii" e cel mai limpede demonstrată de evoluția cuplului celor doi protagoniști, Năiță Lucean și Pătru cel scurt, care oferă atât varianta supraviețuitorului adaptabil cât și pe cea a oponentului intransigent, condamnat să dispară cu întregul său context. Bazat pe o biografie reală (completată de autor în *Postfață*), Năiță Lucean întrupează un întreg univers de semnificații: „Țăranul acesta reprezintă pentru mine mai mult decât o lume, el e, poate, izvorul întregii mele vocații scriitoricești...un erou permanent și un reper de conștiință". Mai puțin meditativ ca Moromete, dar tot atât de sfătos, dârz, ironic, teatral, disimulat și, în fond, înrădăcinat în patternurile lumii sale tradiționale, Năiță e o figură tipică (deși cu specific local) de *supraviețuitor*. Din generație în generație trecut prin războaie, el

Scanned with OKEN Scanner

încearcă din răsputeri, la întoarcerea acasă, să prelungească „utopia țărănească" a vechilor orânduieli, împotrivindu-se „indicațiilor superioare" cu o naivitate sublimă și ridicolă. Arma de vânătoare îi e cerută de Securitate, el însuși e arestat și anchetat zile în șir, copiii îi fug la oraș, gospodăria îi scapătă în lupta cu adversarii, casele visate nu se vor mai ridica niciodată, până și drumurile cu căruța îi sunt interzise, iar tovarășul din război îi moare în brațe dintr-o răceală. Ajungând astfel la capătul utopiei cu toate iluziile sfărâmate, descoperindu-se „prea mic pentru un război așa de mare", el va intra în „colectivă", dar biografia sa, dă de înțeles autorul, va trece și peste acest moment, urmând o progresivă adaptare la realitățile noii lumi. În schimb, moartea prietenului său, Pătru cel scurt, e necesară și semnificativă, nu un simplu accident, cum a văzut-o critica. Copil al nimănui crescut de niște săraci, sterp (adică *fără viitor*) și nebăgat de nimeni în seamă, Pătru („aghiotantul lui Năiță") e *secundul* congenital, veșnic ținut de împrejurări pe locul doi. Deși nu-i epuizează nici pe departe complexitatea, personajul e structurat pe o aspirație definitorie ce-i guvernează întreaga evoluție: el dorește să-și agonisească cu trudă o gospodărie ca ale celorlalți țărani. Tot acesta este și motivul pentru care, deși sărac, se opune până la capăt sugestiilor „colectiviste", chiar atunci când acestea vin de la Năiță. El încarnează astfel un *vis interior* superior rezistenței instinctuale a lui Năiță, care încearcă doar să prezerve ceea ce ordinea materială și simbolică tradițională îi conferea. Modesta sa năzuință e nu să parvină, ci „să-și facă un rost" și „să intre în rândul lumii" (sintagme adânc semnificative), adică să-și depășească condiția (de marginalizat) și să acceadă la elementarul statut de normalitate, de om între oameni, ce-i fusese refuzat o viață întreagă. Însă în noua zodie „colectivă" a istoriei ridicarea omului prin propriile eforturi și bunăstarea obținută prin *muncă* și *proprietate* devin din indice al calității individului pricină de prigoană, iar lumea construită pe aceste valori, obiectiv al anihilării. Remarcabil exponent al unei mentalități revolute în „anii revoluției populare", Pătru cel scurt va pieri după o vânătoare de vulpi, acțiune dublu subversivă, prin conținutul ei intrinsec și prin intenția suplimentară de evitare a propagandiștilor ce-l căutau; de altfel, vulpea e în roman metafora activistului politic, agent și el al unui alt regn, străin, dușmănos, hoț și profund fals în pretinsa-i legitimitate. Dispariția lui e astfel solidară simbolic cu dispariția întregii lumi țărănești tradiționale și a întregului ei ethos străvechi. Din această perspectivă, analogia propusă de critică cu cuplul Don Quijote-Sancho ar trebui mai curând răsturnată, pentru că, dincolo de aparențe și într-o manieră originală, Pătru cel scurt joacă aici rolul tragic al sublimului cavaler ridicol ce piere o dată cu idealul său, în timp ce Năiță pledează, mai realist, mai pragmatic, pentru adaptare și supraviețuire. Cum o indică și titlul, cartea e un veritabil studiu de antropologie (politică) a vieții mărunte a satului, ale cărei tâlcuri înalte sunt căutate cu o naturală simplitate în micile și atât de fireștile ei întâmplări. Fără a fi deloc „dirijată" (deși e iscusit înscenată), parabola caută să recreeze cât mai verosimil tocmai acel suflu autentic al vieții *așa cum a fost*, cu micile (dar cât de dificilele) ei eroisme, cu compromisuri, cu eșecuri sau adaptări. Marea izbândă a autorului (care a ucenicit vizibil la școala romanului anglo-saxon) e așadar tocmai faptul de a fi evitat capcana ideologizării. Într-adevăr, în acest roman aproape „pur" ideologia implicită ce consacră orientarea celor doi vectori opuși care se confruntă, deși determină concret evenimentele, e exilată într-un foarte îndepărtat fundal, estompându-se până la insesizabil în prim-planul ocupat de *viața însăși*, cu toate ale ei. Însă deși lumea țărănească se străduiește să-l ignore, într-o disperată încercare (in)conștientă de a-l anihila prin recuzare (reflex al străvechii mentalități magice a tabu-ului), spectrul sumbru al ideologicului rămâne să domine amenințător orizontul. Rostogolindu-se ca ecourile unei furtuni îndepărtate, alte și alte tulburări în curgerea firească a lucrurilor vin însă să demonstreze tot mai zdrobitor că Istoria alunecă la vale din ce în ce mai repede, ca un ghețar ce-și modifică necontenit relieful, cu inexorabilitatea indiferentă a unui proces geologic. Schimbările nu mai sunt nici ele dezbătute ca altădată în poiana lui Iocan, ci asimilate „din mers" într-o tăcere suspicioasă, născută dintr-o teamă fără nume. Poiana însăși se metamorfozează într-o cameră (spațiu

Scanned with OKEN Scanner

închis), iar ziarul nu mai alimentează, ca altădată, pura plăcere a politicului, ci e consultat ca un oracol obscur care ar putea desluși destinele în bezna viitorului. E o lume „mohorâtă, împuținată, săracă" (M. Iorgulescu) peste care cad fără preget ploi triste și dizolvante sau ierni grele de zăpezi (ce au luat locul „verii eterne" moromețiene). E o lume în care filosofia lui „să mai vedem", filosofie tradițională a precauției metafizice, a îndoielii și a amânării (specifică unei societăți a supraviețuirii ce trăiește veșnic pe muchia de cuțit dintre ieri și mâine) atinge apogeul. Deși „simțeau că timpul trece vijelios pe lângă ei, iar ei rămân în urmă, undeva în afara acestui timp", că întreaga lor viziune despre lume (care izbutise să-i treacă prin milenii oricât de vitrege) se prăbușește și că „încercarea lor de a se ține cu încăpățânare de vechile rânduieli nu mai are rost", țăranii „nu credeau că pot face altfel și nici nu puteau, unii dintre ei". De aceea, în ciuda evidenței, opțiunile decisive sunt mereu întârziate, într-o dureros de naivă încercare de apărare măcar a libertății lăuntrice. După ce o târzie evoluție începuse să convertească străvechea mistică a pământului (instinctul fundamental al lumii țărănești) în mai modernul instinct de proprietate, o istorie aberantă vine acum să demoleze chiar și acest instinct (reînvierea lui după 1989, miraculoasă, deși la fel de tragică, în tonalități aproape interbelice, va da substanța celorlalte romane ale trilogiei). Surpate în același cataclism istoric, visele lui Pătru, ca și temeliile caselor neterminate ale lui Năiță (*întemeierea* fiind și ea una din strategiile imemoriale ale țăranului în lupta sa cu Istoria) sunt tot atâtea trofee obținute de un vrăjmaș ce nu ia prizonieri. O dată cu economia și ontologia lumii satului se va prăbuși însă și etica sa, întregul sistem al valorilor morale legate prin tradiție de pământ. Nemaiavând motivația muncii, dar și apăsați de presentimentul dispariției lumii lor, smulși din rosturile lor trecute, dar neînstare să intre cu de-a sila într-un viitor absurd, țăranii rămân să existe, ca niște fantome oropsite la porțile Hadesului, într-o nedefinită stare de provizorat, într-o beckettiană *așteptare* a unei apocalipse fără termen și finalitate. Deși vizează intervalul acoperit și de *Morometii II*, paradoxal, romanul lui **S.** e mai apropiat de *Morometii I*. Ca și tăierea salcâmului, confiscarea armelor (simbol arhaic al libertății și autonomiei personale absolute) marchează începutul unui sfârșit și toate celelalte evenimente (revolta contra tatălui și fuga băieților la oraș, destrămarea gospodăriei patriarhale etc.) instrumentează o similară intuiție istorică privind iminenta dispariție a unei civilizații milenare. Dincolo însă de această intuiție de profunzime a unui „timp [ce] se dovedise foarte grăbit și mai ales nesimțitor" și înșelător („ne minte timpul, dar ne mai mint și oamenii"), *Morometii* rămân în esență niște romane tolstoiene despre Istorie. Pe de altă parte, *Niște țărani* e mai curând o cehoviană „comedie amară și melancolică" (A. Cosma) despre moartea țăranului tradițional. Înfățișând fără idilism și schematizare evenimentele în tot pitorescul lor grav și complex, ea vibrează însă în adâncuri de un umor specific (dimensiune constitutivă a personajelor, dar și a atitudinii – neechivoce – a autorului) și de un lirism reținut. Tonul apăsat, aspru și ironic al lui Preda lasă astfel loc unuia mai blând și unui spirit hâtru mai apropiat de „țărănia" lui Marin Sorescu, așa cum epopeea lasă locul tabloului dramatic. Romanul freamătă de viață: personajele sunt vii și pregnante, iar episoadele, memorabile, alcătuiesc o veritabilă suită de scenete, adevărate reprezentații date de personaje pentru alte personaje, dar și de autor pentru cititori, căci, „talent autentic, natural, în buna tradiție a povestitorilor noștri clasici" (I. Rotaru), **D. S.** e și un dramaturg atent la efecte, mânuind o subtilă artă a psihologiei, a detaliilor și nuanțelor sugestive degajate de gesturile cotidiene, a halourilor multiplu semnificative și a replicii ambigue, polivalente, dar totodată sprintene și scăpărătoare, cu întorsături nu o dată antologice. Mai calofil decât Marin Preda, **S.** stilizează atent o atmosferă inocent-rafinată, ca în pictura naivă țărănească. O modernă orchestrare a planurilor temporale, dar mai ales privilegierea insolitei perspective țărănești contribuie la a da un sens nou lucrurilor și întâmplărilor obișnuite. Combinând așadar tehnici narative mai vechi și mai noi, adecvate țelului estetic propus și izbutind să aducă un timbru aparte în recrearea unui inefabil suflu al vieții, *Niște țărani* aspiră cu îndreptățire la un loc onorabil în creația literară contemporană.

EDIȚII: *Niște țărani*, București, 1974; ed. a II-a, București, 1976; ed. a III-a, postfațată de autor, București, 1978; ed. a IV-a, București, 1982; ed. a V-a, revăzută, versiune

Scanned with OKEN Scanner

integrală, Bucureşti, 1991; *Nişte ţărani* (teatru), Bucureşti, 1995; *Trilogia ţărănească*, ed. definitivă, Bucureşti, 1996.
REFERINŢE CRITICE: P. Anghel, în „Ramuri", nr. 1, 1975; V. Bugariu, în „Luceafărul", nr. 5, 1975; Al. Căprariu, în „Tribuna", nr. 15, 1975; V. Chifor, în „Transilvania", nr. 3, 1975; Val. Condurache, în „Convorbiri literare", nr. 2, 1975; R. Diaconescu, M. Pelin, V. Râpeanu, în „Ramuri", nr. 1, 1975; G. Eliade, în „Vatra", nr. 12, 1975; E. Manu, în „Săptămâna", nr. 214, 1975; M. Lăzureanu, în „Familia", nr. 4, 1975; L. Leonte, în „Cronica", nr. 14, 1975; C. Livescu, în „Ateneu", nr. 2, 1975; D. Micu, în „Contemporanul", nr. 9, 1975; A. D. Munteanu, în „Luceafărul", nr. 9, 1975; Al. Piru, în „Scânteia", nr. 10. 094, 1975; E. Stănescu, în „Luceafărul", nr. 6, 1975; L. Ulici, în „România literară", nr. 7, 1975; C. Ungureanu, în „Orizont", nr. 7, 1975; E. Barbu, în „Luceafărul", nr. 21, 23, 24, 25 şi „Săptămâna", nr. 290, 1976; Dan Mutaşcu, în „Săptămâna", nr. 285, 1976; Dan Zamfirescu, în „Săptămâna", nr. 317, 1976; M. Popa, în „Steaua", nr. 5, 1977; V. Râpeanu, în „România literară", nr. 15, 1977; A. Cosma, *Romanul românesc şi problematica omului contemporan*, 1977; L. Leonte, în „Revue Roumaine", nr. 8, 1979; P. Marcea, în „România literară", nr. 15, 1979; M. Ungheanu, în „Luceafărul", nr. 46, 1979; M. Alexandrescu, în „Contemporanul", nr. 49, 1980; C. Ungureanu, în „România literară", nr. 40, 1980; I. Arcaş, în „Făclia", nr. 10. 627, 1981; A. Bădescu, în „Contemporanul", nr. 21, 1981; C. Buzoianu, în „Luceafărul", nr. 23, 1981; N. Gherghel, în „Ramuri", nr. 1, 1981; C. Moraru, în „Vatra", nr. 3, 1981; V. Munteanu, în „Teatrul", nr. 6, 1981; V. Silvestru, în „România literară", nr. 23, 1981; H. Cândroveanu, în „Cahiers roumains d'études littéraires", nr. 4, 1982; Doina Modola, în „Steaua", nr. 3, 1982; A. Păunescu, în „Luceafărul", nr. 5, 1982; A. Silvestri, în „Luceafărul", nr. 44, 1982; Gr. Smeu, în „România literară", nr. 34, 1982; M. Ungheanu, în „Scânteia", nr. 12. 498, 1982; M. Iorgulescu, *Ceara şi sigiliul*, 1982; Irina Petraş, în „Transilvania", nr. 6, 1984; Val. F. Mihăescu, în Luceafărul", nr. 41, 1984; M. Odangiu, *Romanul politic*, 1984; L. Leonte, *Prozatori contemporani*, I-II, 1984, 1989; Sultana Craia, *Orizontul rustic în literatura română*, 1985; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, 1985; Tatiana Mihuţ, în „Ateneu", nr. 4, 1986; Tr. Podgoreanu, în „România literară", nr. 12, 1987; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, III, 1987; A. Sasu, M. Vartic (ed.), *Romanul românesc în interviuri*, III, 1988; M. Vodă-Căpuşan, în „Ramuri", nr. 3, 1989; A. Cosma, *Romanul românesc contemporan*, 1989; Al. Piru, *Istoria literaturii române*, 1994; M. Ungheanu, *Scriitori la miezul nopţii*, 1996; D. Săraru, în „Universul cărţii", nr. 1, 1998; G. Grigurcu, *Amurgul idolilor*, 1999; D. Micu, *Istoria literaturii române*, 2000.

L. D. R.

NOAPTEA DE SÂNZIENE, I–II — Roman de Mircea Eliade apărut la Paris, Editura Ioan Cuşa, 1971. Scris între anii 1949 şi 1955, romanul are un destin insolit, apărând mai întâi în versiunea sa franceză: *Forêt interdite*, traduit par Alain Guillermou, Paris, Gallimard, 1955 (Collection „Du Monde entier" CLX).

Un autograf al lui **M. E.** – acordat pe foaia de gardă a ediţiei româneşti de la Paris a *Nopţii de Sânziene* – defineşte succint această operă majoră a scriitorului şi istoricului religiilor: un „roman–fluviu şi o mitologie camuflată în istoria contemporană". Sintagma liminară, „romanul–fluviu", ţine să sugereze faptul că *Noaptea de Sânziene*, în desfăşurarea ei amplă, pusă deschis şi programatic sub semnul Timpului, reflectă o radiografie a societăţii româneşti, urmărită pe parcursul a doisprezece ani, adică între 1936 şi 1948. A doua sintagmă, „o mitologie camuflată în istorie contemporană", semnalează că numărul doisprezece circumscrie aici ideea ciclului cosmic, simbolizând însuşi universul în derularea sa ciclică spaţio–temporală. Cum spune chiar **M. E.**, în *Jurnal*, cei doisprezece ani cristalizează „ciclul perfect" al „Marelui an", care ar fi putut fi, de altfel titlul romanului. De aceea, *Noaptea de Sânziene* reprezintă o carte circulară: debutează în noaptea solstiţiului de iunie 1936 cu o întâlnire enigmatică în pădurea de la Băneasa şi se încheie cu reîntâlnirea aceloraşi două personaje, tot în noaptea solstiţiului de vară, în 1948, în pădurea de la Royaumont. Protagonistul este Ştefan Viziru (consilier la Ministerul Economiei naţionale), care, chiar din debutul romanului, este pus într-o situaţie dramatică: va iubi toată viaţa două femei, căutând să înţeleagă misterul destinului său. Iubindu-şi soţia (Ioana, un fel de Penelopă modernă, răbdătoare şi aproape ireală în liniştea aşteptării sale), Ştefan Viziru se va îndrăgosti, totuşi, de o fată (noua Nausica) întâlnită în noaptea de Sânziene în pădurea de la Băneasa. Ştefan Viziru intuieşte, însă, că această stranie relaţie pasională trebuie să constituie, de fapt, o punte de accedere spre o altă realitate: „Poate mai există şi altceva în afară de dragoste. Poate există undeva o posibilitate deschisă miracolelor, un mister ireductibil, un secret pe care nu izbutim încă să-l descifrăm"; de altfel, chiar şi relaţia sa cu propria-i soţie, cu Ioana, e interpretată de erou în acelaşi sens transerotic, de tranziţie mioritică într-o altă lume meta–fizică: „Mă întreb dacă nu există şi altceva; ceva care să plece tot de–

Scanned with OKEN Scanner

aici, dintr-o dragoste, dar care să ducă *în altă parte...*". Conştientizarea completă a acestei revelaţii de tip mioritic o are Ştefan Viziru în momentul reîntâlnirii circulare cu Ileana în pădurea de la Royaumont: „Ileana, şopti el, iubita mea, mireasa mea... Am fost orb. Am ştiut tot timpul că mi-ai fost ursită, dar n-am înţeles, dar n-am înţeles ce...". Ileana se dezvăluie, deci, ca fiind îngerul morţii, iar maşina în care se află cei doi în clipa accidentului fatal devine, cum spune chiar **M. E.**, „leagănul morţii lor", adică un vehicul arhetipal, ce mijloceşte, în ambigua lui funcţionalitate profan–sacrală, regresiunea într-o zonă extratemporală. Către această reuşită „ieşire din Timp" îl duce pe erou întregul său comportament, atitudinea radicală de respingere a existenţei în strictele cadre ale istoriei pur terestre. Astfel, într-un hotel bucureştean, Ştefan îşi amenajează o cameră secretă, ce reproduce aşa-numita cameră *Sambô* descoperită în copilărie, adică o „cameră extra–istorică şi atemporală", în care eroul revine mereu spre a înfăptui „exerciţiul de recuperare a momentului epifanic": „Am înţeles că există aici, pe pământ, lângă noi, la îndemâna noastră, şi totuşi invizibil celorlalţi, inaccesibil celor neiniţiaţi – există un spaţiu privilegiat, un loc paradisiac..." (Aici, Ştefan Viziru repetă o experienţă epifanică trăită chiar de **M. E.** şi divulgată în *Amintiri/ Mansarda*). Cunoscător avizat al lui Freud şi Otto Rank, filosoful Petre Biriş, prietenul lui Viziru, îi explică acestuia că ritualul cameral reprezintă o tentativă de a reintegra starea edenică: „Încerci, acum, la maturitate, să regăseşti experienţa aceea inefabilă a copilăriei... Un psihanalist ar spune că e vorba de un complex de regresiune, de un infantilism...". Viziru aspiră să trăiască experienţe ce nu sunt de ordin raţional, ci extatic, în afara timpului, dincolo de el: „Viaţa n-ar merita să fie trăită dacă, pentru noi, oamenii moderni, ea s-ar reduce exclusiv la *istoria* pe care o facem. Istoria se petrece în timp, şi prin tot ce are el mai bun, omul încearcă să se împotrivească Timpului". „Să scapi de Timp. Să ieşi din Timp", aceasta e obsesia protagonistului. Dar problema timpului obsedează pe mai toate personajele romanului. Astfel, eremitul Anisie nu ţine seama decât de timpul cosmic, adică „de zi şi de noapte, de creşterea şi de descreşterea lunei, de anotimpuri", profesorul de filosofie Petre Biriş, cititorul lui Heidegger, vorbeşte de „Timpul–alergare către Moarte" de care încercăm să ne debarasăm, iar Irina, despre simultaneitatea temporală oferită de trăirea religioasă etc. O pondere aparte are în *Noaptea de Sânziene* teoria teatrului şi a spectacolului, în funcţie de timp, pe care o preconizează actorul şi regizorul Dan Bibicescu (în acest sens, romanul are corespondenţe cu alte opere ale lui **M. E.**, ca *Uniforme de general* şi *19 trandafiri*). Astfel, după Dan Bibicescu, orice piesă de teatru înseamnă „un spectacol care are loc în Timp, într-un timp concentrat în câteva destine", iar destinul însuşi e numai „un aspect dramatic al Timpului"; în fine, funcţia esenţială a spectacolului e aceea de a exorciza timpul: „A-l sili să se manifeste *lângă tine, pe scenă*, într-un timp concentrat – şi *tu să scapi*, să rămâi *spectator, să ieşi din Timp...*". Teoria teatrală a lui Bibicescu se transformă într-o cheie de interpretare a întregului roman, în speţă a destinului lui Ştefan Viziru: acesta a vrut să iasă din timp, să scape de teroarea istoriei şi, drept urmare, timpul şi istoria se răzbună, metamorfozându-l într-un spectator al propriilor dezastre, distrugându-i toate mărturiile exterioare ale existenţei sale şi preschimbându-l într-un „om scos complet din Istorie". Triada, oarecum ideală, Ioana–Ştefan–Ileana ar fi putut să dea romanului un aer monocord–ireal, aproape neverosimil, dacă în jurul ei n-ar pendula, pigmentând în modul cel mai expresiv substanţa realităţii exterioare, câteva personaje extraordinare. Aşa este, în primul rând, cealaltă triadă, antitetică – Biriş–Cătălina Palade–Bibicescu – foarte atractivă nu numai prin erotismul ei dramatic, ci şi prin substratul său figural. Deoarece avem de a face cu un roman cu cheie, impregnat de material autobiografic, cu personaje uşor identificabile: „utilizez mult din ce-am văzut şi auzit de la alţii", notează romancierul în jurnal, ca „să regăsesc ca într-un vis acel timp paradisiac al Bucureştiului tinereţii mele". În timpul conceperii şi scrierii *Nopţii de Sânziene*, **E.** face, în jurnal, afirmaţii derutante. Pe de o parte, spune în privinţa personajelor că „destinul fiecăruia este anticipat", mental programat, deci, din clipa apariţiei. Pe de alta, el susţine contrariul: romanul său n-are un plan prestabilit, aşa încât personajele sale apar „la nemereală", fără ca el să ştie ceva despre ele! Şi dă ca exemplu pe Biriş, Cătălina

Scanned with OKEN Scanner

şi Bibicescu. Mai mult, când i se înfăţişează, ca din întâmplare, actriţa Cătălina Palade, **E.** exclamă în jurnal: „Nu ştiam nimic de ea!“. Or, se vede imediat că tocmai cele trei personaje sunt calculat construite, că, în clipa când i se ivesc în faţă, el le *recunoaşte* biografia şi identitatea, cu elementele şi detaliile lor precise şi, mai ales, revelatoare. Declaraţiile contradictorii ale romancierului sunt stârnite de viclenia sa auctorială: astfel, el îşi maschează şi, simultan, îşi demască concepţia figurală ce stă la baza romanului său. Păcăleala pusă la cale de autor e cu atât mai eficientă cu cât ne distrage, în primul moment, atenţia de la semnificaţiile figurale ale altor personaje, deoarece ne împinge să ne concentrăm privirea asupra felului în care el însuşi se dă în vileag şi se construieşte ca personaj. Căci e absolut limpede că Ştefan Viziru e figura lui **M. E.**. Cu o mulţime de date autobiografice incluse ca straturi figurale în biografia personajului: iubirea simultană pentru două femei; „camera Sambô“; refuzul cam sofistic de a semna „declaraţia de desolidarizare de Mişcarea legionară“ şi detenţia în lagărul de la Miercurea–Ciuc; faptul că dublul său ficţional este „prost văzut“ de Foreign Office; percheziţia corporală pe aeroportul londonez la plecarea spre Lisabona ş. a. Faptul că Viziru îl figurează, apăsat şi transparent, pe **E.** face mai întâi să uităm că acelaşi procedeu e folosit şi în cazul altor personaje, dar apoi ne dăm seama că are şi funcţia de a ne inspira şi de a ne stârni imaginaţia să descoperim viziunea general figurală a cărţii, să ne unim interpretarea figurală asupra personajelor cu aceea a autorului. **E.** vorbeşte despre *Noaptea de Sânziene* ca roman fără plan prestabilit; găsim, însă, destule probe şi că aici, dedesubtul materiei romaneşti, se află un proiect trasat în vederea unor efecte bine calculate. Astfel, un personaj episodic, Bursuc, nu-şi mai găseşte justificarea de a fi numai în faptul că e picant şi viu prin pitorescul său. El este figura cuiva şi, mai ales, are rolul de a anunţa figural pe altcineva. De aceea, chiar în clipa în care apare Bursuc, e dezgropat stratul de bază, emblematic, al biografiei sale: „... era licenţiat în teologie şi povestea cum era să fie hirotonisit preot; familia îi găsise şi o nevastă, într-un sat vecin cu al lui, lângă Braşov“, dar „«seara, când m-aştepta mireasa acasă, eu mi-am văzut frumuşel de treabă. Mi-am ras barba, mi-am schimbat hainele şi am plecat»“. Dintr-o dată ne dăm seama că Bursuc, stâlpul de cafenea bucureşteană, este, de fapt, figura lui Crăciunel, faimosul punct de reper al cafenelei „Corso“. Or , Crăciunel e, în Braşov şi Bucureşti, prietenul de chefuri nedespărţit al lui Cioran, care, la bătrâneţe – în convorbirea din 1986 cu Michael Jakob – oferă şi el o variantă epică, interpretată filosofic, a acestui episod esenţial din viaţa teologului, văzut ca tip absolut al ratatului. Bursuc nu se iveşte, deci, numai ca să-l figureze pe Crăciunel, ci şi ca să ne ajute, de la început, să descoperim treptat cine este, în realitate, Biriş, prietenul şi admiratorul acestui răspopit extravagant. Observăm că, prezentându-l pe Bursuc, cu entuziasm, tuturor, Biriş cioranizează în modul cel mai vădit: „Vino cu mine, ai să vezi un tip interesant, un tip de ratat interesant“, anume, „un nihilist sută la sută“. Într-o viziune figurală, orice personaj este, bineînţeles, şi el însuşi, cu independenţa lui ficţională, dar, totodată, îl reprezintă şi pe un altul cu statut diferit, real–istoric. Astfel, dacă nu ne lăsăm înşelaţi – ca în vis, unde totul e inversat – de faptul că pleşuvia lui Biriş maschează, dinadins, coama rebelă a lui Cioran, atunci vom sesiza că primul are ticurile, caracteristicile şi ideile celui de-al doilea. Pe Biriş îl obsedează ratatul, adică „omul interesant“; e dominat de impulsul regresiunii, dorind adeseori „să reintegreze starea de larvă“ sau „condiţia de larvă“; de altfel, naşterea unui copil îl indispune; apoi, în discursul despre istorie şi civilizaţie, vehiculează idei spengleriene, iar în conversaţie „adoră să sublinieze cuvintele“. În fine, Biriş, ca gânditor, se recomandă exact ca Cioran: „Până mai acum un an am fost profesor de filosofie. Dar acum sunt un filosof privat, cum spunea Kierkegaard“. În acest roman figural, alt personaj, Dan Bibicescu, are o funcţie polivalentă. Mai întâi, fiind „actor, regizor şi discipol al lui Gordon Craig“, Dan Bibicescu este figura lui Haig Acterian, reproducând, până la perfecta identificare, destinul real al celui de-al doilea: „Îl ştii cum e. Nu-l interesează decât un singur lucru: să poată conduce un teatru. Îi e indiferent cine dă banii şi ce politică e silit să împărtăşească“; de aceea, cel ce figurează, asemeni celui figurat, îşi pune „cămaşa verde“ numai pentru a primi direcţia Naţionalului bucureştean: „Acum îşi poate

Scanned with OKEN Scanner

împlini visul lui: să monteze şi să joace pe Shakespeare aşa cum crede că trebuie jucat". Apoi, în teoria teatrului ritualic, expusă de personaj, se întreţes ideile lui Haig Acterian cu acelea ale lui **M. E.** însuşi. În sfârşit, Bibicescu favorizează apariţia actriţei Cătălina Palade, alt personaj figural. Fapt deloc întâmplător, căci **E.** a cunoscut-o pe Sorana Ţopa în cercul de teatralişti al lui Haig Acterian. În modul cel mai făţiş, actriţa Cătălina Palade – „o femeie extraordinară" – o figurează pe Sorana Ţopa: e moldoveancă şi are fizionomia binecunoscută a tragedienei interbelice: „O privi şi o regăsi aceeaşi; cu ochii ei verzi, mari, nehotărâţi, cu părul blond care-i cădea peste tâmple, ... cu obrazul tânăr şi totuşi fără vârstă,... obrazul ei rotund, aproape bucălat, de păpuşă". Există, bineînţeles, similitudinea de destin: ca modelul ei, copia (foarte reuşită) se detaşează de teatru, sub influenţa textelor budiste şi având revelaţia „zădărniciei oricărei existenţe". Concordanţa se regăseşte şi în viaţa erotică a celor două actriţe, referinţa la Sorana Ţopa fiind implicită şi străvezie pentru iniţiaţi: „Destinul Cătălinei a fost să întâlnească şi să se îndrăgostească tot de oameni mari". Foarte vie şi intensă în ambiguitate e relaţia dintre Cătălina, femeia nefericită în dragoste, şi Biriş, confesorul ei. Un confesor, însă, impur, despre care se şi spune că „şi-a pierdut minţile" din cauza Cătălinei şi care, pe deasupra, suferă de complexul urâţeniei. Şi în acest sens, Biriş – care repetă obsedat: „Eu sunt un bărbat urât..." – beneficiază de obsesia „umbrei" sale, Cioran. Prietenia îndrăgostită a Cătălinei cu Biriş e tulburată de „filosoful privat", ameţit de râsul „cărnos" al femeii şi de prezenţa ei fizică: „Simţi deodată în nări, pe buze, în cerul gurii, un parfum cald, complex, aţâţător, de femeie". Se declanşează o scenă penibilă, în care – după ce strigă înfundat: „Vreau să fii femeia mea, soţia mea!" – Biriş cioranizează cuprins de ruşine şi de milă de sine: „La dame... Că sunt profesor de filosofie. Intelectual distins... Aşa se culcă intelectualii: cu servitoarele". În fine, în afara acestei vaste ţesături figurale, romanul conţine o serie de personaje memorabile prin pitoresc, magie şi dramatism. Aşa e, de pildă, Spiridon Vasilescu–Vădrasta, avocat şi membru tenebros al serviciilor secrete, personaj cu identităţi multiple, evocând, în egală măsură, vocea din „subterana" lui Dostoievski, seducătorul lui Kierkegaard, dar şi pe locotenentul Dub al lui Jaroslav Hašek („Nu ştii d-ta cine sunt eu!... Ai să afli d-ta într-o bună zi de mine!..." etc.); apoi călugărul Bursuc, demoniacul („Eu am o misiune... Eu am fost trimis în lume ca să vă ispitesc..."); actriţa Cătălina Palade, scoasă parcă din realismul magic al lui Massimo Bontempelli; învăţătorul Gheorghe Vasile, „apostolul" din Dobroteşti care duce „lumina la sate"; domnişoara Zissu, un amestec de Circe şi Calypso (cum observă chiar Ştefan, un Odiseu al lumii contemporane); profesorul Iancu Antim, ieşit parcă din lumea *Bietului Ioanide* ş. a. Totodată, prin secvenţele ilustrative pentru perioada 1944–1948, **M. E.** se revelă ca un surprinzător precursor al romanului „obsedantului deceniu". Întregul roman constituie o *summa* a literaturii lui **M. E.** (atât a celei interbelice, cât şi a celei postbelice) şi totodată a exegezei miturilor. *Noaptea de Sânziene* reprezintă unul dintre marile romane ale epocii literare postbelice.

EDIŢII: *Noaptea de Sânziene*, I-II, Paris, 1971; *Noaptea de Sânziene*, I-II, prefaţă de D. Micu, ediţie îngrijită de M. Handoca, Bucureşti, 1991; *Noaptea de Sânziene*, Bucureşti, 1998.

REFERINŢE CRITICE: *L'Herne: Mircea Eliade* (nr. 33), 1978; Sergiu Al-George, *Arhaic şi universal*, 1981; Roxana Sorescu, în „Revista de istorie şi teorie literară" nr. 2–3, 1986; Gheorghe Glodeanu, *Fantasticul în opera lui Mircea Eliade*, 1993; Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade*, 1995; Cornel Ungureanu, *Mircea Eliade şi literatura exilului*, 1995.

I. V.

NOAPTEA GENIULUI — Volum de *Poeme* de Dimitrie Stelaru, apărut în martie 1942, la Bucureşti, Editura „Bucovina" – I. E. Torouţiu. Din creaţia anterioară a aceluiaşi se mai cunosc câteva plachete, tipărite sub auspicii obscure şi semnate D. Orfanul: *Melancolie* (Braşov, 1935), *Abracadabru* (Bucureşti, 1937) şi *Preamărirea durerii* (Bucureşti, 1938), cărora poetul obişnuia să le asocieze şi unele titluri neatestate de cataloagele marilor biblioteci, cum ar fi *Blestem* sau *Trepte de marmoră* (cf. A. Păunescu, *Sub semnul întrebării*), tentându-i astfel pe comentatori să-i atribuie, ca apariţii ipotetice, şi unele proiecte editoriale eşuate, precum *Vagabondul*, la „Cadran", şi *Trecere*, la „Alfa" (cel de-al treilea prezumtiv proiect, consemnat de Al. Piru şi Al. George, *Cetatea de marmoră*, nu-l vizează însă sub nici o formă,

Scanned with OKEN Scanner

aparţinându-i de fapt unui alt Dimitrie, *Scheianu*, promovat cam tot pe atunci de „România literară" – v. nr. 44, 1940, unde i se publică şi un *Poem nostalgic*). Sumarul culegerii cuprinde 35 de texte, datând în majoritate din anii 1939–1940: *Noaptea geniului* (titlul iniţial, din „România literară", nr. 47, 1940: *Preludiu*), *Înger vagabond, Eumene, Taverna, Vulturii, Cei trei, Dragostea zorilor, Apele morţii, Cântec de moarte, Corabia de plumb, Mormântul apelor, Cântec de neguri, Verlaine, Plecare* (cf. ibid., nr. 30, 1939: *Să pornim*), *Balerina, Moara de vânt, Vânzătoarea de ziare, Regele Fără-Timp* (cf. ibid., nr. 9, 1939: *Palatul regelui adormit*), *Paiaţele lui Cocteau, Poem cerşetor* (reţinut din vol. *Preamărirea durerii*, unde este intitulat însă *Cerşetorul*), *Pădurea serilor, Miezul nopţii* (dedicat „Unei lumi: Ion Iancovescu"), *Fructele anilor, Îndepărtatul drum* (reţinut din acelaşi volum, dar apărut între timp şi în „România literară", nr. 5, 1939, cu titlul *Drum îndepărtat*), *Insula duhurilor, Olivia, Luna, Cadavrul de aur, Drumuri fără drumeţi, Omul nou, Drumul iubitei moarte, Întunerecule* (versiuni ulterioare, *Întunericul*), *Cântec ucigaş* (cu 12 versuri în minus faţă de textul din „Raza literară", nr. 59, 1939), *Anotimp, Cetatea păgână*. Ieşită de sub tipar într-o vreme când „muzele" erau tentate mai curând să tacă („inter arma..."), *Noaptea geniului* a izbutit să consacre, la propriu şi la figurat, un *nume*, asimilat în scurt timp unui veritabil „mit" poetic, îmbrăţişat de o întreagă generaţie de „lunateci" şi „stelari", ispitiţi fie şi numai de spectacolul afirmărilor în răspăr. Continuitatea cu producţia poetică a lui D. Orfanul (primul avatar „liric" al lui Dumitru D. Petrescu) a fost probată (Al. Piru, Al. George, E. Manu) îndeosebi prin raportare la *Preamărirea durerii*, volum din care **D. S.** a şi preluat, în afara titlului însuşi, *Noaptea geniului* (atribuit însă în culegerea anterioară unui poem total diferit), poeziile *Mormântul apelor, Poem cerşetor, Îndepărtatul drum, Insula duhurilor* şi *Cadavrul de aur*; o parte dintre acestea, alături de altele câteva, mai apăruseră, de altminteri, ca inedite, şi în presa vremii („România literară", „Gând şi faptă", „Basarabia literară" ş. a.). Celelalte componente ale sumarului văzuseră iniţial lumina tiparului fie în „România literară" (cele mai multe: 11, plus trei dintre cele reţinute din *Preamărirea durerii*), fie în „Universul literar" (4), „Revista scriitoarelor şi scriitorilor români" (2), „Albatros" (2 – alte două, respectiv *Omul nou* şi *Cei trei*, contrar celor susţinute de E. Manu, fuseseră publicate mai întâi în „România literară", nr. 21, 1939 şi 41, 1940), „Raza literară" (1), „Galeria" (1) etc. Piesele de succes au mai migrat apoi şi prin paginile altor periodice, paralel, iarăşi, cu diverse titluri din plachetele mai vechi, ilustrând, s-ar zice, şi astfel condiţia de „Înger vagabond" a poetului. Sub acelaşi unghi de vedere s-ar cuveni de altfel evocate şi câteva episoade cu tâlc din însăşi istoria „laică" a *Nopţii geniului* şi a autorului ei. Recuperat de „naşul" său literar, Eugen Jebeleanu, din atmosfera promiscuă a cârciumilor bucureştene, unde se străduia să-şi afle cumpărători pentru *Preamărirea durerii* (v. „România literară", nr. 1 şi 5, din 2 şi 30 aprilie 1939), poetul nutrise câtva timp speranţa unei relansări (sub noua identitate) rapide şi prestigioase. Manuscrisul *Nopţii...*, gata de tipar încă din primăvara anului următor (cf. nota din „Gând şi faptă", nr. 8–9, 1940), întâmpinase însă refuzul câtorva edituri („Cartea românească", „Socec", „Universul"), rezervate îndeosebi faţă de *persoana* autorului, care alimenta copios, în acel moment, culisele vieţii literare a capitalei. „Lumea credea că e vorba de un cabotin", nota Al. Raicu, în „Viaţa" (nr. 336, 1942), ştiindu-se, bunăoară, „că-şi vopsise părul şi că murise o dată ca să vadă ce va spune despre el... posteritatea" (referire la nota apocrifă din „Semnalul", nr. 700, 12 iunie 1940, prin care era deplânsă *Moartea poetului Dimitrie Stelaru*). O sondare de altă natură a şansei, cu *Noaptea geniului*, pare să-l fi avut drept complice pe Cezar Petrescu. Acesta l-ar fi sensibilizat, în vederea unei sponsorizări pe măsură, chiar pe guvernatorul Băncii Naţionale, transmiţându-i o copie după viitoarea culegere, realizată *manu propria* de autor şi ilustrată de pictorul Iosif Iliu. Rezultatul: „un plic" (cf. *Zeii prind şoareci*, 1968, p. 170). Apariţia volumului n-ar fi fost totuşi cu putinţă fără acel „modest ajutor cultural" acordat, potrivit lui Em. Serghie, de către Casa Şcoalelor şi – mai ales, probabil – fără solicitudinea editorului I. E. Torouţiu. Poetul beneficiind apoi şi de un consistent ajutor „de lansare" din partea Mariei Filotti, care i-a cedat integral încasările matineului său din 22 martie 1942, cu o

Scanned with OKEN Scanner

comedie de succes în epocă (*Frumoasa aventură*, precizează E. Manu).

Lansată într-un moment de relativă criză a poeziei româneşti dominate cantitativ de exerciţii conjuncturale de retorică patriotardă, iar calitativ de căutările unei generaţii ce abia izbutea să-şi limpezească vocaţiile, *Noaptea geniului* făcea oarecum tranziţia între un anume romantism, tulburat de angoase existenţiale şi prelungit, până târziu, *în* şi *dincolo de* simbolism, şi acea poezie a inteligenţei contestatare şi ironice, cu gustul măştii şi al spectacolului, care se va impune peste numai câţiva ani prin afirmarea editorială a tinerilor aparţinând fostelor grupări de la „Albatros" (1941) sau „Kalende" (1942–1943), devenite în timp termeni de referinţă în istoria mişcării poetice a vremii (grupări cărora **D. S.** nu le-a aparţinut însă, cum abuziv se consideră adesea, decât parţial sau, mai exact poate, la nivelul general al unui *climat* artistic). Ecourile volumului în presa din primăvara şi vara lui 1942 reflectă de altfel tocmai acest moment de cumpănă, în care necesitatea unei ofensive împotriva impusturii şi a tendinţelor rutiniere începea a fi tot mai acut resimţită. Primul lui comentator pare să fie poetul şi publicistul Al. Raicu, care – fapt de asemenea semnificativ – parcurge culegerea încă în pagini de corectură, grăbindu-se parcă a-i pregăti şi orienta astfel şi receptarea critică. Informat, în linii mari, în ce-l priveşte pe autor, el readuce în actualitate atmosfera şi tipologia artistică a boemei, căreia i-l integrează cu vădită simpatie, portretizându-l totodată şi prin câteva elemente de biografie culturală recentă. Pentru a cita apoi integral *Cei trei* (cu finalul modificat special pentru versiunea din „Albatros", reţinută şi în volum: „Isus, Lord Byron şi Panait Istrate") şi a spicui – evident, strategic – din *Înger vagabond* (metafora ca atare e preluată şi ca titlu al gloselor sale, cf. „Viaţa" din 23 martie 1942), cu convingerea că e vorba, în cazul noului prinţ al boemei, de „un poet adevărat, unul din rarele talente care vor sparge fără îndoială nepăsarea unanimă". În opinia acestui devotat confrate (care va încerca, peste ani, şi o primă reconstituire documentară a biografiei poetului), deplina afirmare a celui dezamăgit, deocamdată, „de prea multe uşi închise" era condiţionată însă şi de „restabilirea", într-un context desigur favorabil, a „unei vieţi de muncă şi ordine". Apostilă „pedagogică", de natură să prevină iritările taberei conservatoare (din rândurile căreia se vor face totuşi auzite şi ecouri simplist şi agresiv pamfletare, de felul celui găzduit de „Tribuna" braşoveană, de pildă). Tânăra avangardă poetică a anilor '40 îşi manifestă însă entuziasmul tocmai faţă de ceea ce e îndrăzneţ şi necanonic (fie şi frizând cabotinismul!) în lirica lui **D. S.** Meritul de a fi dat „tonul", în această privinţă, îi aparţine lui Geo Dumitrescu. În viziunea sa (cf. „Timpul" din 16 aprilie 1942), contrar sugestiilor avansate prin titlu (Ion Pop va dovedi însă ulterior deplinul acord dintre termenii avuţi în vedere), autorul *Nopţii geniului* este „cogeamite cabotinul", omul care „ştie să *facă pe nebunul* la un mod artistic", originalul al cărui *joc* este „o fugă din tragic, din pierzanie, din blestemul care stigmatizează acest suflet unic", artistul care simulează umilinţa şi primeşte cu smerenie ofrandele prostiei, proiectându-şi zâmbetul doar în „cavoul pieptului", unde râsul său răsună ca un „zgomot surd", deloc îngăduitor. Intuiţiile acestui mai tânăr admirator, bântuit pe atunci nu numai de coşmarul „incertitudinilor", ci şi de demonii frondei (ce-l vor viza din păcate, peste doar câţiva ani, şi pe **D. S.**, minimalizat de astă dată de acelaşi în diverse note, risipite prin jurnale), sunt validate, sub o formă sau alta, de majoritatea celor ce-şi vor mai spune cuvântul, în timp, despre *Noaptea geniului* şi autorul ei. În anul apariţiei se mai pronunţă, în legătură cu opera, Vl. Streinu, care citeşte „volumaşul de poeme" ca pe „o continuă şi patetică spovedanie", a cărei atmosferă începătoşată îi sugerează „ceva din E. Poe" (raportare la care se va reveni apoi, de asemenea); Ştefan Baciu, convins şi el că **D. S.** e un poet autentic, dar şi că, „pentru a rotunji această condiţie, nu e neapărată nevoie să şi înnebunească" (aluzie la Nerval, pe care i-l asociază, alături de Poe, Verlaine şi Baudelaire); Mihai Niculescu (cronicarul „Universului literar"), pentru care lirismul lui **D. S.** „e încă aspiraţie informă, stare larvară şi fantomatică", evocând „sinceritatea uneori brutală a strigătului de suferinţă", dar şi „ceva şarlatanie naivă", de mag sau profet, totul probând însă o certă vocaţie poetică; Em. Serghie, ce situează de la început volumul „în afară de serie" (precum, cu decenii în urmă, *Plumb* sau *Cuvinte potrivite*), încercând să-i

Scanned with OKEN Scanner

definească substanța drept „suc otrăvit extras din fiolele faptului trăit", sinteză lirică a unei vieți parcurse „istratian" și ilustrate prin atitudini și rostiri care lărgesc câmpul de referințe al cronicarului, de la Villon și prerafaeliți, la Verlaine, Laforgue, E. A. Robinson ș. a.; în fine, Pompiliu Constantinescu, mai puțin prompt ca de obicei, dar deschis și el acestui gen de „lirism al boemei", la nivelul căruia **D. S.** „are meritul de-a fi dat expresie cel dintâi, la noi, poeziei vagabondajului". Lectura aceleiași culegeri se află și la baza atestatului de prestigiu pe care îl va constitui, pentru tânărul poet, cunoscuta *Planetă de poet nou* (1943) a lui E. Lovinescu, ce va prefața apoi simbolic volumul *Ora fantastică* (1944). Șocând, la o primă vedere, prin liniile dure, voit șarjate, ale portretului de sburătorist ocazional pe care i-l dedică, criticul mizează, într-un fel, pe efectul de *coincidentia oppositorum* al oximoronului: „liliacul" cenușiu, „ghemul de carne flască", cu „ochi vegetali, vineți, mereu închiși", în sfârșit, ființa aceea logodită cu alcoolul și cu taverna, „vagabondul" care „se apoteozează singur în poezii sub forma unui Crist al mizeriei", străduindu-se să „întrupeze" astfel „un stil de viață" își merită (în chip paradoxal, pentru unii) statura și aura de *poet nou* nu prin „jelaniile sale" de „mucenic al umilinții și al declasării", ci prin „capacitatea [sa] de expresie lapidară", chiar „eliptică, cu treptele logicii" – „rupte pe alocuri, înlocuite prin asociații de idei poetice personale greu de reconstituit". Această deplasare a accentului spre acordurile de profunzime ale poeticii stelariene, cu strania ei „simplicitate muzicală", degajată de „noroiul vieții" și cu momentele ei învăluitoare de „halucinație" lirică, indusă de chemările făpturii de vis a Eumenei sau proiectată în peisaje selenare (*Dragostea zorilor*, *Luna*) îl conduce pe critic către concluzia că „enigma lui **D. S.** este însăși enigma talentului, încolțit de nu se știe ce categorii sufletești". Formulă ce repune însă implicit în drepturi tocmai *stilul de viață* pe care îl „întrupa" poetul și care nu era de fapt altul decât acela al Poeziei înseși (așadar, cu majuscula de rigoare!), în accepția spiritelor tutelare ale boemei din toate timpurile, de la Villon, la Poe sau Baudelaire și de la Verlaine și Rimbaud, la Bacovia. Autorul *Nopții geniului* (titlu „de o scandaloasă nemodestie", glosează Ovid S. Crohmălniceanu, forțând „secretul" ființei acesteia, „*altfel* alcătuite") reinstaurează, în lirica vremii, efigia postromantică a poetului blestemat, adoptând postura *Îngerului vagabond*, care-și sfidează (de)căderea în lume printr-o exhibare orgolioasă a sinelui: „Noi, Dimitrie Stelaru, n-am cunoscut niciodată Fericirea/ Noi n-am avut alt soare decât Umilința;/ Dar până când, înger vagabond, până când/ Trupul acesta gol și flămând?" De pe acest piedestal – sugerat, s-a spus, și de mimarea trufașă a pluralului maiestății (deși tonalitatea de ansamblu pare a fi mai curând aceea a interogării „dublului" la care se referă, într-o ordine de idei mai generală, E. Simion) – poetul dialoghează apoi „ca de la statuie la statuie" (Ș. Cioculescu) cu autorul *Poemelor saturniene*: „Bună dimineața, Verlaine,/ Ciudatul meu zeu și prieten"..., asigurându-l confratern (printr-un plural care îl implică de astă dată pe colocutor) că nu are a-și teme soarta, în viitorime, deoarece „Vor mai trece/ Până ni s-or usca versurile, milenii treisprezece" (*Verlaine*). Aceeași superioară conștiință de sine rezultă și din invocarea temnicerilor, dintr-un *Cântec de neguri* („Rugați-vă Domnului pentru noi, fraților,/ Cum v-ați ruga pentru viața împăraților"), ori a *umbrei*, figură, și ea, a „dublului" stelarian, din *Plecare* („Vino umbră: inima noastră să n-o așezăm/ Ca toți muritorii în patul pământului"). Enigmatica muză Eumene (nume inventat, asemeni poescului Ulalume), adevărată ecuație–cheie a poeticii lui **D. S.** (eu + mene = EUL, ca subiect–obiect al actului poetic), ni-l recomandă, de altminteri, ca visător izolat cu superbie în „noaptea" propriei interiorități, asimilate unui *templu* al „Închipuirii" (*Eumene*), de unde urmărește nălucile „îngerilor de pământ" ce rătăcesc printre galaxii, „îmbătați de somnul albastru" al înălțimilor (*Vulturii*), ori așteaptă, printre „informe arătări", să se întrupeze „dragostea zorilor", până când aude glasul aceleiași Eumene, strigându-i: „A fost un vis. N-a fost decât un vis./ Unde ești? Vino, te-am așteptat" (*Dragostea zorilor*). Chemare căreia poetul nu i se poate sustrage, deoarece „lunateca", identificată – ca iubire supremă – cu poezia, nu-i este doar *roabă*, ci totodată, precum o arată și numele decodat, și *stăpână*: „Ești pasul meu din (în transcrierile ulterioare, *de* – n. n.) patru vânturi,/ Stăpâna, roaba,

Scanned with OKEN Scanner

poezia" (*Eumene*). Autorul *Nopţii geniului* se „întâlneşte" evident, pe acest teren, cu Poe (lucru demonstrat, printre primii, de Al. Piru). Un *Vis*, din *Preamărirea durerii* (volum tributar nu numai viziunii, ci chiar şi „geografiei" fabuloase a poetului american, citit pe atunci la noi mai ales în transpunerile româneşti ale lui Emil Gulian), stă de altfel nemijlocit sub semnul *Corbului*. Aşa cum *Regele Fără–Timp* – îndeosebi dacă avem în vedere versiunea iniţială, din „România literară", *Palatul regelui adormit* – îşi trădează numaidecât modelul în *Palatul bântuit*. Cert este însă că, dacă acest *Ange déchu* al anilor '40 restaurează, cum s-a spus (Al. George), *inspiraţia* „în modul romantic" şi se singularizează împrumutând *masca* „deposedatului şi nedreptăţitului absolut" (I. Pop), o face din perspectiva unei poetici mai libere în ce priveşte atitudinea faţă de expresie şi într-un *climat* de frondă căruia nu ezită a i se integra – în ciuda diferenţelor, în primul rând de „calendar", care-l separă de ceilalţi protagonişti (Geo Dumitrescu, Constant Tonegaru, Ion Caraion) – chiar prin acest nou şi original *Carnet de damnat*, care este *Noaptea geniului* şi în care, cum iarăşi s-a spus (M. Petroveanu), „dedesubtul măştii damnate, se zbate o sensibilitate acut modernă şi o fantezie fulgurantă".

EDIŢII: *Noaptea geniului*, poeme, Bucureşti, 1942; *Mare incognitum*, Cuvânt înainte de E. Jebeleanu, Bucureşti, 1967 (singura omisiune: *Îndepărtatul drum*); *Mare incognitum*, Cuvânt înainte de Lucian Raicu, Bucureşti, 1969 (selectiv, nouă poeme); *Coloane*, Bucureşti, 1970 (lipsă, *Îndepărtatul drum*).

REFERINŢE CRITICE: Al. Raicu, în „Viaţa", nr. 336, 1942 şi *Luminile oglinzilor*, 1974; Geo Dumitrescu, în „Timpul", nr. 1772, 1942 (cf. şi „Gândul nostru", nr. 1, 1942); Em. Serghie, în „Revista română", nr. 1–3, 1942; M. Bogdan, în „Tribuna", nr. 312, 1942; Şt. Baciu, în „Universul literar", nr. 12, 1942; Apollonios (Vl. Streinu), în „Preocupări literare", nr. 4, 1942 (cf. şi *Pagini de critică literară*, V, 1987); C. Bivolaru, în „Bucovina", nr. 234, 1942; M. Niculescu, în „Universul literar", nr. 16, 1942; P. Constantinescu, în „Vremea", nr. 659, 1942 (cf. şi Scrieri, IV, 1970); E. Lovinescu, în „Kalende", nr. 8–9, 1943; G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Compendiu, 1945; Al. Piru, în „Viaţa românească", nr. 3, 1946 (cf. şi *Panorama deceniului literar românesc 1940–1950*, 1968); A. Martin, *Poeţi contemporani*, II, 1971; Ş. Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, 1972; Al. George, *La sfârşitul lecturii*, I, 1973; M. Petroveanu, *Traiectorii lirice*, 1974; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1974 (ed. rev. 1978); Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; E. Manu, *Eseu despre generaţia războiului*, 1978 şi *Dimitrie Stelaru*, 1984; Radu Petrescu, *Meteorologia lecturii*, 1982; I. Pop, *Jocul poeziei*, 1985; D. Micu, *Modernismul românesc*, II, 1985; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, III, 1987.

L. B.

NODURI ŞI SEMNE — Volum de versuri de Nichita Stănescu, tipărit în 1982. Este ultima carte de poeme publicată în timpul vieţii poetului.

După ce volumele *Epica Magna* (1978) şi *Operele imperfecte* (1979) indicaseră importante schimbări de culoare şi de accent, pe fondul unei structuri a imaginarului rămasă constantă în datele sale de bază, *Noduri şi semne* ilustrează o nouă (şi ultimă) treaptă a confruntării eului liric cu „brutala stare de a fi" şi cu lumea semnelor poeziei. Obsesia majoră e şi aici aceea a morţii (cartea e subintitulată „Recviem la moartea tatălui meu"), şi în funcţie de ea se reliefează şi motivele subordonate, comune, în esenţă, cu ale scrierilor amintite. Eminamente elegiac, tonul discursului pare totuşi mai detaşat. Pierzând din spectaculozitatea combinatorie de altădată, poezia câştigă însă, în mai accentuata sa asceză şi austeritate, un dramatism abia mascat de „neutralitatea" vocii. Cel ce „învaţă a muri" eminescian, „dezobişnuindu-se" de lucruri, îşi construieşte o ţinută pe măsura râvnitei seninătăţi. Motourile cărţii avertizează asupra sensului său general: un vers din *Ghilgameş* („A murit prietenul meu, Enkidu, care vânase cu mine lei"), ce putea fi întâlnit încă în *Dreptul la timp* (1965), trimite la momentul revelaţiei morţii, cu consecinţele sale în pregătirea fiinţei pentru o posibilă salvare de condiţia sa muritoare. Versetul biblic din *Ieşirea*, vorbind despre sfărâmarea de către Moise a întâielor table ale legii, la descoperirea căderii în idolatrie a supuşilor săi, sugerează, la rându-i, o atitudine situabilă în seria de respingeri ale „exaltării întâmplării" în dauna permanenţei şi Legii. O atenţie aparte pare a fi acordat poetul structurării materiei cărţii. Inaugurată de o *Căutare a tonului* (poem sugerând un fel de acordare a instrumentelor în vederea coagulării simfonice a unei diversităţi de „teme" muzicale) şi aproape încheiată cu un poem care sintetizează *Tonul* ansamblului, cartea e conce-

Scanned with OKEN Scanner

pută ca o suită de „noduri" (33) şi „semne" (23) în alternanţă, punctată, la anumite intervale, de poeme aşezate invariabil sub titlul *Prin tunelul oranj* (7); li se adaugă alte trei texte – *13 februarie* (ziua, se pare, a morţii tatălui), *Ars poetica*, *Mozart şi câinle spaniol*. S-a văzut aici „jocul unei adevărate simbolici numerice", dat fiind că cele 33 de noduri – triplare a lui 11 – îşi au corespondentul simetric în alte 33 + 1 poeme (acesta din urmă fiind *13 februarie*), şi întrucât s-a putut descoperi un „tipar al numărului ascuns" (cele 11 elegii din 1966 sunt de fapt 12; poemul *11 feluri de a-ţi pierde lumea* e compus din douăsprezece părţi etc.). În temeiul acestor consideraţii, Ioana Em. Petrescu conchide că: „Configuraţia numerică a volumului ne-ar îndruma, aşadar, în conformitate cu codurile limbajului poetic stănescian, spre o tematică înrudită cu cea a elegiilor: viziunea existenţei ca ruptură şi experimentarea morţii ca formă a cunoaşterii de sine". În eseurile din volumul *Respirări* (1982), **N. S.** definea „nodul" ca „formă plină de înţeles şi de lumină", „temeinicie a sensului" sau, în alt loc, scria: „Hipocrate mi-a spus: Omul este o ţeavă, el se înnoadă la început în jurul lui. Hipocrate mi-a spus: Omul este un nod, deci el poate fi ucis prin tăierea nodului". Ar fi vorba, aşadar, de o variantă a imaginii „omului-fantă" din *Elegii* sau a „privirii treze" (*A treia elegie*), adică a sinelui „care se «înnoadă» în jurul golului prin care numai altceva decât el însuşi ar trebui să se rostească prin glasul «semnelor»" (Ioana Em. Petrescu). În orice caz, remarcăm că poemele intitulate *Nod* vorbesc, în genere, în numele unei subiectivităţi, reprezintă o concentrată confesiune a celui care încearcă să descifreze *semnele* lumii. Acestea din urmă par a pune accentul pe o realitate exterioară, cu care se poate sau nu intra în comunicare. În fine „tunelul oranj" (la care poetul se referă în dialogurile din *Antimetafizica* – 1985) ar sugera o experienţă revelatoare a morţii, în care contrariile comunică între ele. Cunoscătorul operei stănesciene va putea surprinde în această geometrizare (relativă) a perspectivelor prelungirea tiparului structural al acelei „viziuni în trepte" prezente încă din primele poeme şi conturată mai ferm şi mai „didactic" într-o piesă precum *A treia elegie* (v. „Iată până unde se poate ajunge" etc.). Imaginea *tunelului* era prezentă şi ea în prima secţiune a elegiei, indicând o mişcare în profunzime, dinspre concret spre abstract (ochi, privire, „albastru treaz", „peisajele curgătoare ale somnului"). Urmărind direcţia în care se dezvoltă discursul liric şi în *Noduri şi semne*, observăm că acea „căutare a tonului" apare deja marcată de obsesia unei prezenţe ideale – în poem, Îngerul – în corelaţie cu sentimentul morţii, sugerat prin recursul la intertextualitate (preluarea unor versuri din Esenin, Eminescu sau din propria creaţie). Penultima piesă a volumului, *Tonul*, unifică eforturile de constituire a viziunii, desfăşurate pe parcurs, ce ţintesc către ceea ce poetul numeşte „dezobişnuirea", eliberarea de condiţia carnală, perisabilă. Accentele ludice din *Căutarea tonului* dispar şi ele, acoperite de gravitatea generală a celorlalte texte. Întreaga carte se vrea, de fapt, un fel de exerciţiu (o suită de exerciţii) de iniţiere: a te „supune la dezobişnuirea" de trup, de „stelele cerului" etc. înseamnă a traversa nişte probe menite să asigure victoria întru *verb*, atingerea Cuvântului salvator, eliberat de lestul materiei, „cap fără de craniu", „cimitir fără de morţi" şi, în ultimă instanţă, „idee" cu potenţe demiurgice (v. *Ars poetica*). Şi nu e lipsită de semnificaţie încheierea volumului cu acel *Nod 33 – În liniştea serii* – poezie a seninătăţii recucerite după traversarea probelor iniţiatice întru moarte, a echilibrului între cuvânt şi univers, ca un fel de *Libera me, Domine...* din finalul oricărui recviem. Până în acest punct, cartea desfăşoară însă (cu unele reliefuri inegale) o hartă complexă şi accidentată a stărilor de spirit. Un prim *Semn* pune programatic în relaţie „floarea de tei", deşertul care „se umpluse de lei şi de plante", cu „lăuntrul unei gândiri abstracte" – spaţiu în care „un tânăr metal transparent/ *tăia* orizonturi curbate şi lent/ *despărţea* privirea de ochi,/ cuvântul de idee,/ raza de stea" – adică o lume a viului proteiform confruntat cu perspectiva „dezobişnuirii" de sine, a glacialei geometrii degajate de excrescenţele fenomenalului. *Tăierea*, *jupuirea*, *cioplirea*, *decapitarea*, *îngheţarea* vor reveni, de altfel, pe parcurs, în opoziţie cu imaginea carnalului împovărător, inepuizabil în metamorfozele sale. Tot aşa cum, în „bestiarul" stănescian, *lupul* (urlând de foame pe zăpadă, apoi refuzând hrana – v. *Nod 1*, *Semn 11*), *vulpea* (argintie, pe zăpadă, în ninsoare), *iepurele* (pe câmpul realului în metamorfoză), *vulturul*, *vulturoaica* („în cuib, peste

Scanned with OKEN Scanner

ouă", în pisc de munte inaccesibil) oferă embleme ale diverselor grade de apropiere/ depărtare faţă de organic sau spiritual. „Peisajul" exterior, redus de asemenea la elemente generice, se desfăşoară între extremele existenţei organice (leii şi plantele care umplu deşertul, ierburile şi gângăniile ce invadează făptura „căzută de pe cal", pe de o parte, – şi, pe de alta, zăpada, frigul hiperborean, „stârvul de piatră" etc.). O reducere la emblemă se poate constata şi în ipostazierile eului, care cunosc, la rândul lor, diverse forme de reprezentare, corespondente dinamicii viziunii în ansamblul ei. O anumită continuitate există şi la acest nivel, faţă de scrierile anterioare: saturaţia carnalului, bunăoară, care provocase altădată „greaţa de cuvinte" şi evadarea „la gheaţă şi la urşi", rămâne actuală, însă în reprezentări mai apropiate de *Epica magna* şi *Operele imperfecte*, adică de înfăţişările groteşti şi absurde, de coşmar „suprarealist". Dacă în *Nod 3*, de exemplu, „ochii mei nu mai plângeau cu lacrimi, ci cu ochi", mâinile cu mâini şi trupul cu trupuri, în consens cu viziunea „serială" mai veche, specifice *Noduri*-lor şi *Semne*-lor le sunt mai degrabă poeme ca *Nod 2*, *Nod 25*, *Nod 30*, în care obsesia trupului opac şi apăsător mobilizează imaginarul simili-oniric: un trup imens e supus unei sisifice munci de „jupuire" şi descărnare (*Nod 2*), însuşi subiectul liric apare atacat de stranii „cioplitori" ai cărnii (*Nod 25*), o rază selenară întinsă pe luciul mării, ca o lamă de cuţit, disecă fiinţa care-şi contemplă, rece, „despicarea" (*Nod 30*). O atmosferă de pictură „metafizică" persistă în aceste poeme, tulburătoare tocmai prin aliajul dintre aparenta impasibilitate a „spectatorului" şi sentimentul real al precarităţii celui aflat la dispoziţia forţelor obscure ale universului. Reprezentativă pentru acest lirism ambiguu (accentuat şi în ultimele două cărţi precedente) este, de pildă, *Nod 12*, unde neputinţa omului înfrânt şi pândit de moarte se exprimă într-un limbaj ce nu-şi refuză libertăţile, o anume familiaritate aparentă cu sacrul: „Cum ştiţi cu toţii, căzusem de pe cal, – / şi nemişcat stăteam în iarbă şiroind de sânge, / când nimfa pură ce nu ştie-a plânge/ trecu pe lângă mine./ Ce-i ochiul ăla care l-ai deschis pe piept,/ priveşti cu el spre roşu de e atât de roşu? / – Pleacă, târfă de zei, eu i-am strigat/ e-o simplă rană de soldat! / – Mă duc dacă vorbeşti atât de rău cu mine, – / şi totuşi, mă soldătule, de fapt,/ de fapt soldatule, / la ce te uiţi cu ochiul ăla roşu,/ plin de sângerime?". O ceaţă arghezian dezorientează, altădată, făptura (v. *Nod 7*), universul încremeneşte într-un instantaneu cvasi–apocaliptic, ce traduce şi stagnarea eului copleşit de spaimă (*Nod 11*). „Căzut de pe cal" (sintagma revine de câteva ori), „în iarbă înroşit/ ca o făptură de oval/ şi de furnici călătorit" (*Nod 6*), „palid şi trist fumegând", într-o atmosferă de confuzie a nivelurilor cosmice (*Semn 5*), mărturisindu-şi inerţia de simplu loc de trecere între două priviri ce-l traversează ca pe un „geam afumat" în vreme de eclipsă (*Nod 7*), asistând fără surâs la moartea lucrurilor (*Prin tunelul oranj*) sau chiar a principiului metafizic (Îngerul, în *Semn 19*), subiectul liric rămâne totuşi obsedat de perspectiva „renaşterii", „regal, şi în dureri divine", prin Cuvânt. Temă durabilă, şi aceasta, în poezia lui **N. S.**, dar care capătă acum un relief particular. Puterea creatoare (Daimonul) e o forţă pustiitoare (v. *Nod 28*) a făpturii în trecerea sa spre „vers" şi Cuvânt: itinerarul nu e lipsit însă de meandre şi obstacole, avântul aspiraţiei alternând cu inerţia şi deznădejdea. „Capcanele" întinse odinioară de poet, în foamea sa de lucruri şi cuvinte, se dovedesc inapte pentru prinderea Daimonului (*Nod 29*), tendinţele de evadare din trup în libertatea privirii sunt reprimate (*Semn 18*), fiinţa e prizoniera unor apeluri derutante, venite dinspre necunoscutul care-o înconjoară (*Semn 20*), marele Sens e intangibil – cum ne-o spune, bunăoară, un parabolic *Semn 21*: „Stârneam şi înnebuneam vulturoaica,/ mort de oboseală, cătărat pe pisc. /.../ Pe muntele ăsta nu e de urcat,/ pentru că nu e de văzut nimic! / Vă zic şi vouă:/ Ce-a fost de văzut a văzut vulturoaica!". Obligat să „gândească cu vederea", poetul rămâne cu nostalgia spiritului pur (v. *Tunelul oranj*). Prelungind mişcarea alternativă dintre „contemplaţie" şi „metamorfoză", oscilând încă o dată între desfăşurarea „epică" a luptei cu „brutala stare de a fi" şi „staticul firii", *Noduri şi semne* consolidează marile direcţii vizionare ale lui **N. S.** deschise în ultimele cărţi. În geometria lor mai fermă şi mai austeră, aceste poeme închid însă întreg zbuciumul fiinţei precare, în înaintarea sa către visata echilibrare finală.

EDIŢII: *Noduri şi semne*, Bucureşti, 1982; *Ordinea cuvintelor*, II, prefaţă, cronologie şi ediţie îngrijită de Alexandru Condeescu cu acordul autorului, Bucureşti, 1985.

Scanned with OKEN Scanner

REFERINȚE CRITICE: Solomon Marcus, *Paradoxul*, 1984; Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, 1989; Ștefania Mincu, *Nichita Stănescu. Între poesis și poiein*, 1991; Corin Braga, *Nichita Stănescu – Orizontul imaginar*, 1993; Daniel Dimitriu, *Nichita Stănescu. Facerea poemului*, 1998.

I. P.

NOPȚILE — Ciclu de unsprezece poeme de Alexandru Macedonski, dintre care zece publicate antum: *Noaptea de aprilie*, în „Literatorul", I, nr. 26 (31 aug. 1880) și în vol. *Poezii* (1882); *Noaptea de septembrie*, în „Literatorul", I, nr. 29 (26 oct. 1880) și în *Poezii*; *Noaptea de iunie*, în „Literatorul", II, nr. 8 (aug. 1881) și în *Poezii*; *Noaptea de ianuarie*, în „Literatorul", III, nr. 1 (ian. 1882) și în vol. *Excelsior* (1895); *Noaptea de februarie*, în „Literatorul", III, nr. 2 (febr. 1882) și în *Excelsior* (1895); *Noaptea de mai*, în „Revista independentă", IX, nov. 1887 și în *Excelsior* (1895); *Noaptea de decemvrie*, în „Forța morală", II, nr. 10 (6 ian. 1902) și în vol. *Flori sacre* (1912). Postum, a apărut, în „Cugetul românesc", I, nr. 1 (febr. 1922) și apoi în *Cartea nestematelor* (1923), *Noaptea de august*. În 1890 **M.** își anunța intenția de a publica într-un volum separat cele nouă poeme ale ciclului apărute până la acea dată, iar în ed. de *Opere* în 10 vol. pe care o proiecta în 1920, vol. II ar fi urmat să cuprindă *Nopțile* (notate, incomplet, în ordinea: *Noaptea de martie*, *Noaptea de mai*, *Noaptea de iulie*, *Noaptea de ianuarie*, *Noaptea de februarie*, *Noaptea de decemvrie*, *Noaptea de august*.

Poeme de factură romantică, *Nopțile* sunt concepute ca o replică și o continuare a poeziilor omonime datorate lui A. de Musset, poet prețuit superlativ de **M.** și așezat alături de Shakespeare și Byron în viziunea unei cărți fundamentale a umanității – *Cartea de poezii* pe care, într-o frumoasă proză poematică, o răsfoiesc „cu o mână nevăzută capriciile vântului" și o celebrează „cântecul fără voce al razelor"; într-însa, **M.** visează, somptuos ilustrate și muiate în aur solar, „scene din operele celor trei mari cugetători", iar chipurile lui Romeo, Lara și Rolla îi apar ca ipostaze fundamentale ale ființei umane integrate prin poezie armoniei cosmice. Continuându-l pe poetul francez, *Nopțile* aspiră să se înscrie în „poema omenirii", pe care singuri Shakespeare și Musset ar fi întrevăzut-o (după cum afirmă **M.** în articolul *Despre poemă*). Ca atare, prezența lui Musset se face simțită, explicit sau aluziv, în primele trei piese ale ciclului. *Noaptea de aprilie*, care prefigurează structura poemelor de maturitate prin construcția bazată pe un laitmotiv („Mai știi oare încă minte noaptea-n care ne-am iubit?"), rememorează nostalgic o idilă de tinerețe, punând moderna iubire–capriciu sub semnul universului poetic al lui Musset: „Tu în arte, eu în versuri, ne-ncepuserăm solia,/ Viitoru-n fața noastră surâdea, și între noi/ Sta capriciul molatic; iar deschis pentru–amândoi/ Se afla Musset pe masă...". *Noaptea de iunie*, care pune în discuție condiția poetului sfâșiat între vocația celestă a poeziei și realitatea terestră a lumii sale, se vrea continuarea, în registru sceptic–dureros, a ciclului mussetian: „Musset a cugetat-o, dar el n-a scris-o. Oare/ Voi-va astăzi Muza din ceruri să coboare,/ În mantia-i eternă de aur și de-azur,/ Și tocmai de la Sena, ce curge maiestuoasă,/ La Dâmbovița noastră, îngustă și tinoasă,/ Să facă să revibre divinul ei murmur ?" Elogiul libertății de creație permise poetului francez („Puteai, râzând de versuri la front aliniate,/ Să ieși o nouă pânză de rime zdruncinate,/ Și-ntr-nsa să amesteci real cu ideal...") întâlnește conștiința destinului dureros al poetului român, condamnat la foame, la suferință și la ridicol de o societate structural apoetică. În sfârșit, *Noaptea de septembrie*, subintitulată *La muză*, preia tiparul majorității *Nopților* mussetiene, concepute sub formă de dialog între poet și muză. Atracție și promisiune spre „lumile luminei", muza – „cerească nălucire" care devoră destinul alesului ei cu „zâmbet de sirenă și sărutări ce–omoară", e chipul mitizat al poeziei, înșelătoare mântuire a celui părăsit pradă „furtunilor" vieții. Cu o gesticulație romantică dezlănțuită și cu o retorică incendiară, *Noaptea de ianuarie* rostește, de la înălțimea poeziei, condamnarea unui veac burghez („M-am născut în niște zile când tâmpita burghezime,/ Din tejghea făcând tribună, legiune de coțcari,/ Pune-o talpă noroioasă pe popor și boierime...") și provocarea la luptă a „soartei ne-mpăcate", cu speranța mântuirii prin moartea văzută ca o cale de cosmicizare a ființei („Când topit îmi va fi corpul, voi fi câmpul plin de flori,/ Inimile

Scanned with OKEN Scanner

simțitoare au la piepturi să le poarte–/ Voi fi cer, parfum și șoaptă și nu poți să mă omori"). În tradiție hugoliană, *Noaptea de februarie* dă glas compasiunii pentru nefericitele victime ale societății condamnate la prostituție, o clipă reumanizate prin magia purificatoare a muzicii; în fond, **M.** regândește o temă obsesivă a romantismului social, traducând-o în opoziția – specifică operei sale – între *lumea* ostilă (aici, forța mutilantă a veacului burghez) și arta mântuitoare („Armonie! Limbă sfântă, care e ș-a ta putere/ Dacă faci să curgă lacrimi ca o dulce mângâiere/ Chiar din ochii ce de ele se arată mai secați ? /.../ Nu ești tu vreo voce dulce de prin ceruri exilată/ Dacă tu ne faci cu ele ca prin farmec să vorbim /.../ Între suflete și ceruri ești trăsura de unire..."). Contrastul între îngrădirile mutilante ale „lumii" și libertatea celestă a artei devine, în *Noaptea de martie* (poem al refuzului nașterii), opoziția între „mărginirea" stării de om și nemărginirea celui nenăscut: „Poate vream să fiu de toate sau nimica să fiu poate,/ Poate chiar că niciodată să fiu om nu m-am gândit/ Să m-adun de pe tot locul, să fiu *unul* strâns din toate/ Și să-mi las nemărginirea ca să intru-n mărginit..." Mai puțin retorică, *Noaptea de iulie* dă glas nostalgiei fericirii („A-nceput din nou să-mi fie dor de dulcea fericire..."), asociată fugarei tinereți, acum mutilată de lipsuri și mizerie. *Noaptea de noiembrie*, despre care poetul are o părere superlativă, ilustrează în cel mai înalt grad programul poetic romantic de tip hugolian formulat în articolul *Despre poemă*. „Poema" e mai mult decât o specie sau chiar decât un gen literar; ea „este cea mai vastă concepțiune a geniului omenesc, deoarece într-însa se conțin toate genurile poeziei (...) Totul trebuie să se-ntâlnească într-însa în confuziune și pe neașteptate, așa precum este în viața reală (...) De la sublim la trivial, iată ce înțeleg eu prin poemă". Așa stând lucrurile, într-o judecată de valoare atribuită mamei sale, **M.** declară *Noaptea de noiembrie* „cea mai completă poemă ce s-a scris". Ambiția autorului a fost „scriind-o, să trec cu ușurință de la satira cea mai amară la genul filosofic, la genul elegiac etc. și să mă ridic la urmă până la seninătatea incorporalității, făcând apoi ca poema să expire încet, ca vibrațiune muzicală". Rezultatul (prezentat într-o ședință a *Junimii*, unde **M.** crede că a avut un imens succes, dar despre care Maiorescu se mulțumește să noteze în *Însemnările zilnice*: „Citit Macedonski – teatral și arogant – poezia lui *Noaptea de oct. sau noiemvrie*"), e, în fapt, un poem retoric, mizând pe efecte stridente de contrast ce ambiționează să sintetizeze viață și moarte, cer și abis, teroare și extaz, grotesc, macabru și sublim. Punctul de pornire e visul propriei morți („Deunăzi către ziuă visasem că murisem..."). Primul tablou construiește „carnavalul" vieții („Și nu mai este viața un comic carnaval ?") din perspectiva unui mort–spectator, o perspectivă (sarcastic) inversată, prin care lumea se dezvăluie ca „paradă" funerară. Paradei sociale îi urmează, într-un tablou macabru, parada viermilor triumfători, supremă ironie a visului de-a câștiga, prin moarte, „obștescul adăpost". Sublimul urmează însă terifiantului, și eroul trăiește acum extazul eliberării, dezmărginirea și zborul transfigurator: „Și-n vecinică lumină mă duc fără-ncetare/ Trec mările albastre și nu mai am hotare.../ Munți, dealuri, văi și câmpuri străbat neobosit/ Purtat de-aceeași rază, ușor și fericit". Marile reușite ale ciclului le reprezintă ultimele trei *Nopți*, poeme ale extazului estetic și vital, care abandonează retorica dezlănțuită a romantismului și realizează o construcție muzicală bazată pe o țesătură rafinată de laitmotive. Noaptea de mai debutează abrupt („Astfel: fiindcă apogeul la care sufletul atinge/ Când poartă cântece–ntre aripi..."), dând impresia de „fragment" al unui discurs hieratic, articulat însă nu în propoziții afirmative, ci în formule hortative („Veniți...", „Cântați...", „Recoborâți-vă-ntre roze") sau interogative („Se poate crede că vreodată ce e foc sacru se va stinge ?"). Nucleele acestui discurs sunt, pe lângă refrenul parțial metamorfozat („Veniți: privighetoarea cântă și liliacul e-nflorit"), repetițiile cu valoare de liant într-un legato, nu închizând o secvență, ci creând o rețea de punți, de trimiteri–ecou de la o secvență la alta, înlănțuindu-le. Noaptea (aici, timp al revelației „diamantatului abis") și primăvara, timp al naturii renăscânde care reintegrează omul (modern, bântuit de „jalnice nevroze") și timp al basmului (al „idilelor patriarhale", „Cu feți–frumoși culcați pe iarbă, izbindu-se cu portocale"), dezvăluie puterile unui eros cosmic („fioru–mpreunării dintre natura renăscută/ Și-atotputerea Veciniciei"), „foc sacru" distilat în puterile cântecului și slujit de muzele–

Scanned with OKEN Scanner

„vestale". Căci „focul sacru" – cu dublul sens de „inspirare" și eros cosmic – e nucleul acestui univers de oglindiri și mișcări convergente, în care cerul e „abis" adânc, albastru, și urcarea sau zborul cumpănesc „recoborârea". Extazul estetic și extazul vital se confundă, consonant tezei lui **M.** din conferința *Despre frumos*, în care „frumosul absolut" e definit în termeni vitaliști: „Acest frumos este viața". *Noaptea de mai* dă splendidă expresie interferenței estetism–vitalism, fundamental caracteristică pentru opera lui **M.** Celebra *Noapte de decemvrie*, întemeiată pe legenda în proză *Meka și Meka* publicată de **M.** în 1890, combină tehnica muzicală a laitmotivului cu structura strofică a „stanței", formă ce realizează mari efecte muzicale prin jocuri de îngrădiri și libertăți („O stanță se compune din cel puțin 6 versuri sau din cel mult 10, urzite numai asupra a două rime, care însă se pot amesteca între ele, cu atât stanțele vor plăcea mai mult urechii" – *Câteva cuvinte critice asupra versificațiunei. Despre stanțe*). Motivul cu valoare de liant în întreg acest text (text ce traduce simbolic căutările devorante ale poeziei prin povestea emirului ucis și transfigurat de puterea propriului vis) e „pustia": inițial cu valoare adjectivală („*Pustie* și albă e camera moartă"; „Pustie și albă e-ntinsa câmpie"), ea desemnează spațiul existenței poetului (spațiu cosmic și spațiu interior), marcat de însemnele thanatice ale „înghețului" pe care flacăra, jarul („inspirarea") vor trebui să le înfrângă prin vis creator. Alter–ego al poetului, emirul nu poate, de aceea, ocoli „pustia moartă" – așa cum face pelerinul schilod –, ci trebuie s-o înfrunte străbătând „calea cea dreaptă", *via regia*. Drumul emirului ar putea apărea, în acest caz, ca o încercare de eufemizare a „pustiei" (interioare). Substantivată acum (proiecție materială a spațiului interior), „pustia" ucigătoare primește semnificație, motivarea de obstacol în drumul spre cetatea promisă, căci gândul instituie, în dosul pustiei (așadar, cu prețul străbaterii morții) cetatea celestă: „Ca gândul aleargă spre alba nălucă (...) Dar visu-i nu este un vis omenesc/ Și poamele de-aur lucesc – strălucesc –/ Iar alba cetate rămâne nălucă". A alege pustia înseamnă, atunci, a alege străbaterea morții, prin care poezia clădește „alba nălucă" a cetății celeste. O capodoperă este și postuma *Noapte de august*, poema unei revelații paradisiac–dantești, realizată tot în cheie muzicală. Primul moment al poemei definește o stare de trecere, în care timpul cosmic anulează timpul istoric („Atâta știu, că era noapte, dar nu și veacul când era"), spațiul de tranziție („terasa") își neagă materialitatea și se dizolvă, plutitor, în lumină („Terasa de granit înaltă părea-n lumină că plutește"), anihilând spațialitatea umană, istorică („mai jos nedeslușirea unui oraș se resfira –/ Treptat mai stearsă și mai stinsă"), iar cântecul („largul cântec de teorbă") se instituie ca forță ascensională. „Terasa plutitoare" și cântecul se înalță „în zbor nebun de aripi", care e, totodată, zbor spre rădăcinile cuvântului originar („zbor de-naltă vorbă"). Eul dezmărginit, cosmicizat prin starea de grație a cântecului, are revelația abisului astral, urcând, împreună cu noaptea, „spre culmea vecinicei lumini". Revelația ultimă („Isis nudă") e, și aici, eternitatea principiului vital în care eul se topește ekstatic, ascultând, prin plânsul lumilor, promisiunea universală a bucuriei. („Iar bucurii ce au să vină se desprindeau din orice plângeri"). Între prezentul din primul vers („Atâta știu") și imperfectul din ultimul („Știam...") primește expresie, într-o singură amplă frază muzicală, revelația divinei vitalități cosmice.

EDIȚII: *Opere*, I, Poezii, ediție critică T. Vianu, București, 1939; *Opere*, I-III, ed. A. Marino, București, 1966, 1967.

REFERINȚE CRITICE: T. Vianu, *Studii de literatură română*, 1965; A. Marino, *Opera lui Al. Macedonski*, 1967; M. Zamfir, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, 1972; Marin Beșteliu, *Alexandru Macedonski și complexul modernității*, Craiova, 1984; Daniel Dimitriu, *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski*, Iași, 1988 (ed. a II-a, 1998); N. Oprea, *Alexandru Macedonski între romantism si simbolism*, 1999.

I. Em. P.

NOPȚILE DE SÂNZIENE — Roman de Mihail Sadoveanu. Prima ediție în volum: *Nopțile de Sânziene*, roman, București, Editura Cartea Românească, 1934. Concepută în atmosfera patriarhal–modernă a gospodăriei de la Copou a scriitorului („În nopțile înalte de la Copou a citit desigur **S.** povestea *Nopților de sânziene*"– Profira Sadoveanu), cartea (favorită a lui **S.**) e scrisă aproximativ în aceeași perioadă cu *Paștele blajinilor* (cu care comunică adesea subteran, la nivel tematic, motivic, caracterial și compozițional; extrem de organic și coeziv, *întreg* universul sadovenian

Scanned with OKEN Scanner

se strevede însă în filigran, într-o adevărată „intertextualitate sui-generis" – A. Tănăsescu). Romanul marchează încă un pas spre recuperarea (prin regresiunea într-o (pre)istorie mereu mai îndepărtată, mai nebuloasă și mai fascinantă prin nebănuitele-i deschideri) a unui mitologic teritoriu românesc dintre Carpați, Dunăre și Mare. Acest teritoriu nu e, în fond, altul, decât cel al unei fantastice Dacii eterne, sustrasă Timpului și Spațiului și convertită în simbol al legilor Firii, aici, la cumpăna dintre Orient și Occident, căci (după cum își mărturisește crezul autorul) „Acest rai, unic prin fertilitate, al Daciei, a avut locuitori statornici din cea mai adâncă preistorie, iar cei care s-au adăugat cu vremea s-au supus legilor lui firești. Civilizația, portul și datina de acum zece mii de ani subzistă încă. Trecerea culturii romane de cetate se simte întrucâtva în limbă și inteligență, fără ca fondul original să fie prea alterat". De asemenea, romanul valorifică acum pe deplin motivul „Nopții de Sânziene", sugerat încă din *Dumbrava minunată* și utilizat mai apoi în bucata „În noaptea când grăiesc dobitoacele" (apărută inițial în „Adevărul literar" nr. 681, 1933 și inclusă ulterior în *Cele mai vechi amintiri*, Editura Cartea Românească, 1935).

Deplin conturată la nivelul temelor, al motivelor și, parțial, chiar al mijloacelor de expresie, încă din prima etapă de creație a scriitorului, opera sadoveniană va accede la capodoperă în anii maturității nu atât prin inovație, cât prin reluarea, dezvoltarea și adâncirea simfonică a creațiilor anterioare, prin abordarea lor dintr-o perspectivă filosofică mereu mai profundă și mai subtil spiritualizată, cu mijloace artistice de o tot mai rafinată și expresivă simplitate. Această lege generală a universului sadovenian e confirmată și de *Nopțile...*, care, deși cu alte elemente compoziționale, e practic reluarea în gamă majoră a scrierii sale din 1926, *Dumbrava minunată*. Pe scurt, fabula e următoarea: aflat în impas financiar datorită costisitoarelor sale preocupări pentru aeronautică, Lupu Mavrocosti, excentricul descendent al unei vechi familii boierești, apelează la camaradul său din război, francezul Antoine Bernard, cedându-i drepturile asupra străvechiului codru al Borzei. Atras de perspectivele exploatării forestiere, dar și de o posibilă alianță matrimonială cu Kivi Mavrocosti, sora lui Lupu, Bernard sosește la fața locului (de Sânziene, la 24 iunie 1927), unde rămâne exact un an. În tot acest răstimp însă, eterna pădure (ale cărei „glasuri", strânse în sobor de taină în Noaptea de Sânziene, proclamă cele dintâi rezistența la desființare), oamenii locului, natura și chiar Lupu vor lupta pe toate căile cu întreprinzătorul francez pentru a-l împiedica să taie pădurea. Înfrânt atât în năzuințele lui financiare, cât și în cele sentimentale, acesta abandonează cavalerește lupta. Rămas de acum un simplu prieten al familiei, el va fi martor atât la (probabilul) sfârșit al lui Lupu, cât și la căsătoria lui Kivi cu Sofronie Leca, fericit început al unei noi etape din existența milenară a Borzei și a nu mai puțin milenarei comunități umane trăitoare aici. Indiferent de ponderea în economia poveștii, toate personajele (cum se întâmplă de regulă în creația sadoveniană majoră) sunt memorabile, chintesențiale și simbolice, rămânând în același timp perfect credibile ca ființe *vii*. Urmaș al unui neam de venetici (pecenegi) aduși odinioară de „vânturile întâmplării" la această răscruce de furtuni și adaptați cu timpul locului (dar nu pe drept și nu deplin), Lupu Mavrocosti e un alt „om din lună" și totodată un tragic „căutător de absolut" balzacian, sortit să ispășească păcatul originar al familiei sale – acela de a-i fi uzurpat în drepturi pe oamenii pământului. Sora sa, Kivi („prințesă orientală" ce ascunde sub inocențe copilărești și maniere apusene întortocheri bizantine) se va salva prin alegerea lui Leca, restaurând astfel dreapta orânduială a lumii. Dintre „oamenii locului", se detașează prin importanță Sofronie Leca, administratorul cu suflet de haiduc al unei moșii stăpânite odinioară de strămoșii săi, pădurarul Neculai Peceneaga, un „solomonar" solidar cu destinul stăpânului său, Lupu, Liță Florea, frate bun cu „hoții" sadovenieni ridicați dintre cei „năcăjiți și obijduiți"; întreaga lume a satului de munte (cu crâșmarii, primarii și negustorii ei), ca și cea a țiganilor Borzei (căci cartea e și o „mică Țiganiadă") stăruie însă în memorie cu egală pregnanță. La polul opus, acest nou abate Marenne care e francezul Antoine Bernard („neamțul", cum îl numesc localnicii – cu termenul consacrat prin care tradiția populară românească desemnează incomprehensibila civilizație modernă), expo-

Scanned with OKEN Scanner

nent metonimic al civilizației occidentale moderne, cu plusurile și minusurile ei, întrupează un vector radical opus modului de viață tradițional. Victoria „stilului vechi" asupra „stilului nou" nu ilustrează însă câtuși de puțin o „teză sămănătoristă" (cum crede N. Manolescu), căci S. nu e un reacționar social sau politic, ci, asemeni altor reprezentanți moderni ai diferitelor Tradiții spirituale, un conservator metafizic de adâncime. Exponent strălucit al unui adevărat „umanism răsăritean"(T. Vianu) în cheie *românească* – în care receptarea experiențelor (post)renascentiste ale Europei apusene este mediată de duhul folclorului și al cărților populare, de moștenirea Antichității și a Răsăritului ortodox (totul recristalizat însă într-o *forma mentis* nouă și originală, în care filosofia francmasonică redescoperă datele viziunii populare despre lume) – ce nutrește o complexă filosofie (cultă, rafinată, chiar erudită, deși perfect topită în materialul artistic), S. e posesorul unei veritabile „teorii a universului" (Al. Paleologu), în întreaga anvergură a termenului. Ca atare, el apreciază un mod de viață nu după izbânzile de suprafață, pe care le recunoaște „stilului nou", ci după măsura în care acesta înțelege să nu se abată de la principiile primordiale ale cosmosului, date ca legi de divinitate încă de la începuturile Creației. Aceste orânduieli veșnice îi sunt cunoscute naturii (care nu se opune spiritului – pentru S., la origini, Spiritul și Natura se conțineau reciproc, respectând aceleași legi supreme) prin chiar întemeierea ei. În schimb, pentru spiritul uman ele cunosc o progresivă *uitare* spre epoca „stilului nou" de viață, caracterizată printr-o continuă retragere a Spiritului din lume, supraviețuind „la vedere" doar ici-colo, ca relicvă, în câte-un „tărâm uitat de timp" în autarhica-i izolare, cum e și pădurea Borzei. Deși Dumnezeu s-a retras de mult din Creația Sa, aici Duhul–Rațiunea Supremă divine însuflețesc încă lumea, păstrând astfel o natură vie, bună și transfigurată prin Spirit, un cosmos magic, de forțe și corespondențe misterioase (între micro și macrocosmos, între trecut, prezent și viitor) ce pot fi tălmăcite doar de inițiați, păzitori din eternitate ai Tradiției vechilor rânduieli. Mai mult chiar, S. expune în acest roman o adevărată viziune „ecologică" a varietății naturale, surprinsă în infinit de complexa ei interdependență, codrul Borzei apărând ca o adevărată *biocenoză* în care geografia, plantele, animalele, atmosfera și oamenii, materia și duhul, prezentul și trecutul fuzionează într-un „întreg cosmoidal" (M. Braga) organic și armonios ce funcționează pe principiul interdependenței și al corespondenței, într-o adevărată „scară a ființei" (cu o arhitectură unitară și inteligibilă) ce urcă, prin istorie, până la spiritual și chiar la metafizic. Dacă „Oamenii sunt elemente cu totul trecătoare", în schimb „în Borza stau stihiile veșnice": aici, în acest *Vis al unei* (alte) *nopți de vară*, revelația naturală e încă actuală, minuni încă se mai petrec, viețuitoarele mai grăiesc cu glas de om, moartea e încă văzută ca o nuntă, iar rânduielile imemoriale (vezi focul viu) dăinuie încă cu puterea unei vrăji. Într-adevăr, deși îi pare lui Bernard o lume fără orânduială, acest „eden preistoric" își are totuși *propria*, fundamentala sa orânduială, motivată de însuși specificul său (și, chiar dacă nu va izbuti să-l convertească, farmecul acestei orânduieli îl va ispiti pe „neamț" – și-l va înfrânge, în cele din urmă). Lupta e însă dificilă: deși „Asta-i pădure apărată de Dumnezeu", „stilul nou" o amenință, căci oamenii noi au „meșteșuguri crâncene... și au și nebunie". Ca în *Baltagul*, însă, încălcarea străvechilor legi ce mai mențin în această „rezervație metafizică" vechea ordine cosmică va fi sancționată prin chiar revolta acestei ordini, într-o coaliție a tuturor elementelor sale. De aceea, cea mai mare parte a cărții regizează admirabil, prin finețea și bătaia sugestiei, această tăcută opoziție a victimei, această eminesciană împotrivire la invadator, această revoltă comună în care intrigile bizantine ale fraților Mavrocosti, manevrele balzaciene ale „oamenilor locului" și rezistența naturii însăși se împletesc pentru a riposta la „dublul act de trădare și dușmănie" care ar spulbera magia Borzei, lăsând-o pradă „teroarei istoriei". Oricât de reușit, acest roman în care îl putem vedea pe „individul unei nații străvechi... încolțit de o civilizație de altă structură" (G. Călinescu) nu e decât *indirect* un roman al rezistenței la civilizație. Într-adevăr, a trecut neobservat faptul că (la fel ca în orice operă cosmic conservatoare, de la Eschil la Shakespeare sau Faulkner – doar că S., scriind la un alt meridian, e mai interesat de efectul perturbator asupra Cosmosului decât asupra indivizilor) în

Scanned with OKEN Scanner

chip primordial avem de-a face cu romanul unei *vini tragice întemeietoare* ce (se) naște (dintr-)o criză în ordinea veșnică a lucrurilor. Vina originară, din care însăși agresarea pădurii decurge pe cale de consecință, este de fapt cea a „strămoșului cu cal alb", samavolnicul năvălitor care, stricând rosturile vechilor pământeni, inițiază totodată o culpă transistorică a întregului său neam și o statornică tulburare în așezarea lumii. De aceea, lui Lupu Mavrocosti destinul i se impune inevitabil, ca un dat ce-l transcende: depășindu-și „ispita occidentală", el pornește, călăuzit de Peceneaga (inocent urmaș al aceluiași neam vinovat) în căutarea comorii strămoșilor – ea însăși un fabulos instrument al destinului – , parcurgând un traseu inițiatic al refacerii legăturilor cu trecutul, cu acel tărâm arhetipal al strămoșilor, situat într-o temporalitate fantastică, undeva, dincolo de porțile în stâncă spre Tărâmul Celălalt. Dacă în ordine fenomenală la capătul acestui traseu îl așteaptă nebunia, în ordine numenală punctul terminus al coborârii sale *în* adâncuri îl constituie mântuirea, căci obsesia coborârii în stâncă, alături de strămoș (=asumarea strămoșului prin identificarea cu el) e condiția transcendentă pentru încheierea ciclului fărădelegii și astfel a purificării biocenozei Borzei de neamul sacrileg ce călcase cândva legile veșnice ale lui Dumnezeu. Astfel că, după ce dispariția lui Lupu (agentul *purificator*), închizând cercul, va elimina vina și consecințele ei, cealaltă mlădiță supraviețuitoare a vechilor pecenegi, Kivi, eliberată de povara păcatelor trecute ale rasei ei, va putea întemeia (ca agent *restaurator*) împreună cu Leca (urmașul legiuit al pământenilor de odinioară) un neam nou, mai drept și *îndreptățit* să-și urmeze existența potrivit străvechilor rânduieli, sub aceeași zodie tutelară a Borzei eterne. Și totuși, eternitatea își trăiește și aici ultimele clipe, căci inclusiv timpul lăuntric al Borzei se află într-o competiție contra cronometru cu timpul „exterior", al Istoriei. Într-adevăr, suntem în Kaliyuga, magia s-a retras din lume, iar pădurea nu se mai poate apăra singură, ca în legende. Intuind perfect această condiție, S. va recuza soluția (facilă, dar neverosimilă) fantasticului pur, însă, fidel crezului său spiritualist, o va recuza și pe aceea plat realistă și va recurge la o foarte complexă și subtilă dialectică a mitului. Vom găsi prin urmare în *Nopțile...* și un roman al *mitului* (identificat încă de Călinescu) – mitul pădurii vrăjite ce se apără singură de vrăjmași – , dar și un roman al *demitizării* (diagnosticat de C. Stănescu pe urmele lui M. Ungheanu) – căci, în fond, oamenii fac mai multe decât pădurea însăși, fantasticul (cât este) părând adesea mai curând o diversiune decât o realitate. Nu trebuie însă ignorată nici prezența unui roman al *remitizării* căci, solidari dintru-începuturi cu pădurea, oamenii *acționează ca agenți ai ei.* Această credință a lui Leca (vocea cea mai autorizată a vechilor pământeni), literală într-o vârstă mitică și imposibilă într-o lume integral profană, rămâne însă metaforic adevărată căci, dacă spiritul Borzei nu-i mai comandă efectiv, oamenii continuă să acționeze *ca și cum* lucrurile ar sta astfel. „Poveste falsă" pentru mentalitatea profană, mitul se instituie ca „poveste adevărată și exemplară" (M. Eliade) pentru acela care-l crede și i se supune. El modifică astfel chiar realitatea – și oamenii Borzei *cred* încă în magia pădurii lor vrăjite și se comportă ca atare; încât rezultatele acțiunilor lor n-ar fi altele chiar dacă pădurea *ar fi* vrăjită (și poate că și *este*, pentru că S., care face din sentimentul adânc al *tainei* una din dimensiunile esențiale ale operei sale, e prea iscusit pentru a tranșa net dilema). Mai mult chiar, se poate spune că în universul sadovenian magia nu e doar a pădurii: reuniți într-o biocenoză metafizică, oamenii, locurile și natura se împărtășesc dintr-o aceeași vrajă originară rămasă să înfrunte, singuratic, noile orânduiri ce atentează la ființa esențială a Lumii. Împletind savant fantasticul pur cu derizoriul înscenării mitului, dar și cu surpriza puterii lui de a renaște dincolo de înșelăciunea pe care (inevitabil ?) se bazează, S. reușește să dea astfel viață unei lumi de un echivoc tulburător, în care nivelurile, semnificațiile și valorile se modifică permanent și caleidoscopic, potrivit principiului căruia autorul i-a rămas mereu fidel: „în fiecare adevăr... se află o poveste; și în fiecare poveste un adevăr" (*Divanul persian*). De aceea, nici romanul nu mai poate fi „fantastic", căci fantasticul se întemeiază tocmai pe tăria ontologică (ca și pe radicala separație) a celor două niveluri (real / suprareal) care se intersectează. Cronică a unei „oaze metafizice" (un microcosmos ce reproduce chintesențial macrocosmosul) care mai mărturisește despre niște vremuri când

Scanned with OKEN Scanner

întreg cosmosul avea o altă alcătuire, dar confruntată cu disoluția adusă de epoca modernă, asupra căreia triumful nu poate fi decât temporar, cartea e mai curând (cu un termen drag autorului) o „fantazie", adică un amestec specific de mit, basm și feerie menit să instrumentalizeze încă o dată „patima de joc intelectual proprie geniului sadovenian" (I. Negoițescu). Dincolo de izbânda permanentă reprezentată de chiar limba artistică a lui S., însuși stilul cărții – ceremonios, teatral și polisemantic (tipic societăților străvechi), însuflețit de o atotprezentă poezie de adâncime și constelat la suprafață de superbe irizări fantastice – *sugerează* cum nu se poate mai adecvat această poveste ambiguă a unui topos fabulos, situat la răspântia dintre *A fi* și *a nu (mai) fi*... „Una dintre cele mai fermecătoare narațiuni sadoveniene", „*Nopțile de Sânziene* este cartea care transmite probabil în modul cel mai pătrunzător sentimentul vechimii, al originilor, al legăturilor inebranlabile cu trecutul și cu o spiritualitate foarte îndepărtată în trecut" (I. Vlad). Ea este totodată un pilon esențial în ansamblul arhitectural al universului sadovenian, cu condiția să nu ignorăm (cum avertiza deja Călinescu) „unde este inima acestei cărți, ai cărei eroi esențiali sunt Florea din pădure, Peceneaga, pădurea însăși și îndărătul tuturor enigmaticul, preistoricul strămoș cu cal alb".

EDIȚII: *Nopțile de Sânziene*, București, 1934; un fragment e antologat în Vl. Streinu (ed.), *Literatura română contemporană*, 1943; *Nopțile de Sânziene*, ed. IV, București, 1947; *Opere*. Ed. apărută sub supravegherea autorului. Note finale de Profira Sadoveanu, vol. XII: *Creanga de aur. Viața lui Ștefan cel Mare. Nopțile de Sânziene. Cele mai vechi amintiri*, București, 1958; *Hanul Ancuței. Nopțile de Sânziene. Ostrovul lupilor*, București, 1969; *Nopțile de Sânziene*, postfață și bibliografie de C. Stănescu, București, 1979; *Nopțile de Sânziene. Paștele Blajinilor*, pref. și tabel cronologic de Mircea Braga, București, 1980; *Romane 2: Locul unde nu s-a întâmplat nimic. Nopțile de Sânziene. Ostrovul lupilor*, ed. îngrijită de C. Mitru, București, 1984; *Creanga de aur. Nopțile de Sânziene*, ed. îngrijită de C. Mitru, repere istorico-literare de A. Rusu, București, 1986; *Nopțile de Sânziene*, ed. îngrijită, pref., tabel cronologic, addenda și bibliografie de Antoaneta Tănăsescu, București, 1990.

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, în „Adevărul literar și artistic", nr. 735, 1935 (reprodus în *Ulysse*, 1967); Ov. Papadima, în „Gândirea" nr. 1, 1935; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; M. Ralea, *Înțelesuri*, 1942 (reprodus în *Scrieri din trecut. În literatură*, 1957); T. Vianu, *Patru decenii de la publicarea primei opere a dlui M. Sadoveanu*, 1944 (reprodus în *Opere*, 3, 1973); S. Bratu, *M. Sadoveanu*, 1963; T. Vianu (coord.), *Bibliografia literaturii române. 1948-1960*, 1965; C. Ciopraga, *M. Sadoveanu*, 1966; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1967; C. Crișan, V. Crăciun, *Literatura română în lume*, 1969; I. Rotaru, *Istoria literaturii române*, II, 1972; E. Luca, *M. Sadoveanu*, 1972; Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Valori și echivalențe umanistice*, 1973; ***, *M. Sadoveanu interpretat de...*, F. Băilești eanu (ed.), 1973 (ed. a II-a, 1977); M. Ungheanu, *Pădurea de simboluri*, 1973; M. Ungheanu, *Arhipelagul de semne*, 1975; I. Negoițescu, *Analize și sinteze*, 1976; N. Manolescu, *Sadoveanu sau Utopia cărții*, 1976 (ed. a II-a, 1973); P. Marcea, *Lumea operei lui Sadoveanu*, 1976; Z. Sângeorzan, *M. Sadoveanu*, 1976; Petru Mihai Gorcea, *Nesomnul capodoperelor*, 1977; P. Marcea, *Umanitatea sadoveniană de la A la Z*, 1977; F. Băilești eanu, *Introducere în opera lui M. Sadoveanu*, 1977; ***, *Studii despre opera lui M. Sadoveanu*, Ilie Dan (ed.), 1978; C. Stănescu, *Jurnal de lectură*, 1978; Al. Paleologu, *Treptele lumii sau Calea către sine a lui M. Sadoveanu*, 1978 (ed. a II-a, 1997); M. Tomuș, *M. Sadoveanu*, 1978; C. Ciopraga, *M. Sadoveanu*, 1981; I. Vlad, *„Cărțile" lui M. Sadoveanu*, 1981; I. Stoica (coord.), *Literatura română. Ghid bibliografic*, 1982; M. Cazacu, *Sinteza sadoveniană*, 1982; M. Spiridon, *Sadoveanu. Divanul înțeleptului cu lumea*, 1982; I. Bălu, în „România literară", nr. 46, 1982; G. Dimisianu, *Lecturi libere*, 1983; A. Rusu, *Lecțiuni și convergențe*, 1983; L. Leonte, *Prozatori contemporani*, I, 1984; Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, 1984; Elena Tacciu, *Romantismul românesc*, II, 1985; A. D. Rachieru, *Vocația sintezei*, 1985; G. Nistor, în „Tribuna", nr. 4, 1986; I. Oprișan, *Opera lui M. Sadoveanu*, I, 1986; Doina Florea, *M. Sadoveanu*, 1986; ***, *Natura în opera lui M. Sadoveanu*, I. Bălu (ed.), 1987; Olimpia Radu, *Pagini de critică*, 1988; N. Florescu, *Itinerarii mirabile*, 1991; I. Negoițescu, *Istoria literaturii române*, 1991; Gh. Mitrache, *M. Sadoveanu comentat de*, 1994; Al. Piru, *Istoria literaturii române*, 1994; P. Ursache, *Sadovenizând, sadovenizând*, 1994; Fl. Firan, Constantin M. Popa, *M. Sadoveanu comentat*, 1994; G. Dimisianu, *Clasici români din secolul XIX și XX*, 1997; V. Popovici, *Lumea personajului*, 1997; Constantin M. Popa, *Ceremonialul sadovenian*, 1997; Gh. Glodeanu, *Poetica romanului românesc interbelic*, 1999; Gh. Secheșan, în *Folclor literar*, IX, 1999; Victoria Moldovan, *Lexicul poetic sadovenian*, 1999; D. Micu, *Istoria literaturii române*, 2000.

L. D. R.

Scanned with OKEN Scanner

NOSTALGIA — Volum de nuvele de Mircea Cărtărescu, structurată în trei secvențe: *PROLOG (Ruletistul), NOSTALGIA (Mendebilul, Gemenii, REM), EPILOG (Arhitectul)*. O versiune cenzurată a volumului (fără *Ruletistul* și epurată de „aluzii la sex și la politică") fusese publicată la Cartea Românească spre sfârșitul anului 1989, cu titlul *Visul*, fiind distinsă cu Premiul Academiei Române. Ediția integrală românească, intitulată *Nostalgia*, a apărut la Editura Humanitas din București, în 1993. Prima ediție integrală apare de fapt în franceză (*Le Rêve*, Éditions Climats, 1992), fiind nominalizată pentru Premiul Medicis și pentru Premiul pentru cea mai bună carte străină a anului 1992. O altă ediție apare în spaniolă, la Barcelona, în 1993 (intitulată *El Sueño*). Nuvela *Jocul* din vol. *Visul* (rebotezată *Mendebilul*, în *Nostalgia*) e antologată de către Gheorghe Crăciun și Viorel Marineasa în *Generația '80 în proza scurtă*, 1998.

Ruletistul definește scrisul ca histrionism: „De la primele rânduri pe care le așterni pe pagină, în mâna care ține stiloul intră, ca într-o mănușă, o mână străină, batjocoritoare, iar imaginea ta în oglinda paginii fuge în toate părțile ca argintul viu, așa încât din bobițele lui deformante se încheagă Păianjenul sau Viermele sau Famenul sau Unicornul sau Zeul, când de fapt tu ai vrut să vorbești pur și simplu despre tine. Literatura e teratologie." În acord cu această estetică, scriitorul redă, în textul său, mișcarea browniană a unor particule epice cu un magnetism reciproc incontrolabil, specific. El nu-și mai poate „controla" literatura (obsesie modernă!), ci se lasă „devorat" de ea, aleatoriu, prin imersiune. Cu o tehnică pe care o va desăvârși în primul volum din *Orbitor* (1996), **C.** compune, în *Nostalgia*, „conglomerate" narative, dominate nu de arheologia profundă a spiritului ordonator (obsesie din nou modernă!), ci de geologia aleatorie a trupului, visului și viziunii. Nimic nu poate caracteriza volumul mai bine decât observația că *Nostalgia* reprezintă anticamera *Orbitorului*: prima tușă, magistrală și ea, a unei opere de maestru. Aici se exersează viziunile viscerale care vor umple *Orbitorul*, aici se trece, pentru prima oară, de epiderma trupului, pentru a se pătrunde în cotloanele organice de sub tegument. Aici devine, în scrisul lui **C.**, trupul literatură. Iată, de pildă, pasajul nașterii din *Ruletistul*: „Abia mă născusem dintr-o burtă prelungă, sângerie, nespus de obscenă, care-mi dăduse o ciudată mișcare rotitoare. Cu o viteză infinită, lăsând în urmă dâre de lacrimi, limfă și sânge, mă înșurubam în noapte. Și, deodată, de la marginea nopții, îmi ieși în față un uriaș Dumnezeu de lumină, atât de mare, încât nu-mi încăpea în simțuri și în înțelegere. Mă îndreptam către pieptul lui enorm, iar trăsăturile feței lui severe fugeau în sus, turtindu-se de marginea câmpului meu vizual. Curând n-am mai văzut decât marea lumină galbenă a pieptului său, pe care l-am străpuns rostogolindu-mă, și, după o navigare nesfârșită prin carnea lui de foc, i-am ieșit prin spinare." *Mendebilul* evocă – așa cum se va întâmpla și în *Orbitor* – un halucinant episod biografic de la șapte ani, dominat de figura hiperbolică a unui excomunicat tarat. Intensitatea cruzimii premeditate, la niște copii altfel cuminți din Șoseaua Ștefan cel Mare (ne aflăm tot în Bucureștiul fantast al *Orbitorului*), amintește de *Pluta Meduzei*, a lui Wedekind, semn că imaginarul terifiant al autorului coboară pe alocuri până în expresionism, pentru a duce apoi spre suprafață spaime atavice și o frică încrustată în viscere. Ca și în *Orbitor*, experiența infantilă din *Mendebilul* demonstrează că hiperbola corpului premerge, ontogenetic, hiperbolelor conștiinței, autorul fiind interesat, ca plan epic, de substanța sincretică, tulbure, a celei dintîi. Tot pe linia profunzimilor atavice secrete, *Gemenii* pornește de la dihotomia jungiană arhetipală dintre *animus* și *anima*, un bărbat realizând, prin travesti vestimentar, ipostazierea vizionară a „tiparelor" sale feminine, până la limita pragmatică extremă: sinuciderea prin alteritate. O fotografie veștejită din copilărie, găsită din întâmplare într-o poșetă veche a mamei, îi confirmă autorului în a doua parte a nuvelei că viziunea avusese un suport biografic cât se poate de real, părinții îmbrăcându-l în fetiță în primii, lăsându-i chiar și codițe. Nuvela tratează, de fapt, despre parentajul „demiurgic" funest, demonstrând că un joc inocent al părinților lasă în subconștientul progeniturii filoane vizionare inextricabile. La fel procedează – sugerează mai multe texte (și *Orbitor* va relua această idee) – Cosmosul însuși, cu oamenii pe care îi plămădește: o

Scanned with OKEN Scanner

greşeală ocazională de „aliaj" poate produce tectonici personale aberante. În *Gemenii*, dihotomia arhetipală se continuă, cum e şi firesc, cu experienţe erotice adolescentine, în care iubirea e interpretată ca un joc bidirecţional al amprentelor feminine, respectiv masculine ale partenerilor. Pentru *El*, iubirea înseamnă nu numai activarea funcţiei evident masculine, ci şi a variabilei escamotate a feminităţii, şi invers: o femeie iubeşte nu numai cu funcţia feminină firească din ea, ci şi cu amprenta masculină pe care şi-o reprimă. **M. C.** e fascinat de jocul clepsidric al acestor arhetipuri tectonice subcutanate, imprevizibile: amprenta lor dihotomică urcă apoi în geologie, prin geologie în corp, şi prin corp în conştiinţă, scriitorul refăcând, adeseori, drumul scriptic în sens invers, pentru depistarea freaticii vizionare a întregului. Despre *REM*, autorul va spune (într-un interviu din *Observator cultural*, nr. 11/ 2000), că „este cel mai bun lucru pe care l-am scris vreodată, scrierea mea care mă mulţumeşte deplin. Povestea se dezvoltă pe baza unui test al lui Jung, pe care am încercat să-l încorporez în substanţa prozei mele. De fapt, interesul meu principal în poveste a fost să-mi transgresez linia sexului, să dezvolt tema fetiţei sau a femeii ascunse în mine, pentru că Jung, şi nu numai el, spune că în fiecare bărbat se află oprimată o femeie, iar în fiecare femeie se află, la fel de oprimat, un bărbat. Am încercat să dau dreptul la cuvânt fetiţei oprimate din mine. Dar nu numai atât. Am încercat să trăiesc cu corpul unei fetiţe şi să gândesc cu mintea unei fetiţe." Dincolo de premisă, e imposibil să nu recunoşti, în definiţia sibilinică a *REM*-ului („un soi de capcană întinsă pretutindeni...un loc de trecere, care aşteaptă ani în şir să fie descoperit"), obsesiile cosmotice, de tip iniţiatic şi regresiv, ale lui Umberto Eco (din *Pendulul lui Foucault*): „Unii susţin că în *REM* ar fi un aparat infinit, un creier colosal, care reglează şi coordonează, după un anume plan şi într-un anume scop toate visele vieţuitoarelor, de la visele de neconceput ale amibei şi ale brânduşei, până la visele oamenilor. Visul ar fi, după ei, adevărata realitate, în care se revelează voinţa Divinităţii ascunse în *REM*. Alţii văd în *REM* un fel de caleidoscop, în care poţi citi deodată întregul univers, cu toate amănuntele din fiecare moment al dezvoltării sale, de la geneză la apocalips." Diferenţa constă doar în faptul că, spre deosebire de *Pendulul...*, în *REM* universul nu e generat de un Plan, ci de o viziune, găsirea „ieşirii" spre această viziune (nuvela are, în a doua sa parte, o structură iniţiatică) oferindu-i singurului muritor care „merită" acest acces dominaţia vizionară asupra universului (scop metaforic al întregii proze postrevoluţionare a lui **C.**!). Însumând: chiar dacă, în timp, unicitatea superlativ clamată a *Nostalgiei* a fost relativizată prin apariţia din 1996 a *Orbitorului*, volumul continuă să reprezinte o „cheie" a prozei autorului, ea fiind, ca orice cheie, mai meşteşugit migălită decât zarul cleios în care îi este dat să pătrundă.

EDIŢII: *Nostalgia*. Ediţie integrală, Bucureşti, 1993

REFERINŢE CRITICE: E. Simion, în *România literară*, nr. 49/ 1989; Ion Bogdan Lefter, Carmen Muşat (editori): „The Golden Bough", nr. 1, 1997; Carmen Muşat, *Perspective asupra romanului românesc postmodern şi alte ficţiuni teoretice*, 1998; Corina Ciocârlie, *Femei în faţa oglinzii*, 1998; Livius Ciocârlie, în *Orizont*, nr. 1/ 1999; Mihaela Ursa, *Optzecismul şi promisiunile postmodernismului*, 1999; Ovidiu Moceanu, *Visul şi literatura*, 1999; Andrei Bodiu, *Mircea Cărtărescu*, 2000.

Şt. B.

NOVELE — Volum de nuvele de Duiliu Zamfirescu, apărut la Bucureşti, Editura librăriei Socec, 1888. Conţine şase titluri: *Noapte bună, Locotenentul Sterie, Conu Alecu Zăgănescu, Subprefectul, Străbunicii noştri* şi *Spre mare*, publicate între 1886 şi 1888 în „Convorbiri literare", după lecturi prealabile, şi o scurtă prefaţă, în care autorul îşi precizează formula de creaţie, realismul, şi se situează în evoluţia prozei româneşti. Termenii de referinţă sunt Slavici şi Caragiale, care au adus în literatură „stratul cel mare al ţăranului" şi, respectiv, „stratul mahalalelor şi al oraşelelor de provincie". În virtutea unui principiu al evoluţiei în care literatura ar urma îndeaproape dezvoltarea socială, **Z.** socoteşte că e momentul ca alte categorii să aspire la expresie literară. Lumea prozei sale va fi deci a „stratului de deasupra", pentru zugrăvirea căruia e preocupat de crearea unui instrument lingvistic adecvat, „o formă literară pentru schimbul de gândiri şi simţiri mai alese, cari până aci se făceau în limbă străină sau într-o românească pe care literatura cu nici un preţ nu o putea primi". În mare măsură, încercarea reuşeşte.

Scanned with OKEN Scanner

În acest volum, **Z.** dă unele dintre nuvelele sale cele mai închegate, în care elementele romantice coexistă cu observația realistă și problematica preponderent psihologică e grefată pe un fundal social. Scriitorul își dezvăluie interesul pentru suferința umană, pentru dramele ascunse ale vieții. „Cine nu știe – reflectează el în *Locotenentul Sterie* – în câte feluri deosebite se joacă drama vieții prin unghiurile acestei lumi și cum adeseori întâlnești, în curgerea întâmplărilor, oameni pe lângă care treci nepăsător, fără măcar să bănuiești că cu dânșii umblă pe uliță o lume întreagă de necazuri și suferințe". Trei dintre nuvele vorbesc despre bucuriile și suferințele iubirii, o temă predilectă a prozei zamfiresciene. În fiecare dintre ele, sentimentul rămâne neîmplinit. În *Noapte bună*, iubirea romantică dintre frumoasa și misterioasa fiică a cadiului din Hârșova, Aișè, și superficialul președinte al tribunalului local este sacrificată de acesta din urmă pentru interese de carieră. Mai subtilă e drama iubirii nerealizate în *Spre mare*. Folosind cunoscuta stratagemă a manuscrisului găsit, **Z.** redă confesiunea eroului, tânărul Haralamb, spirit independent și lipsit de simț practic, un contemplativ cu preocupări artistice, care se ferește de tot ce i se pare trivial. Chiar și iubirea o trăiește, asemeni altor eroi zamfirescieni, mai mult ca o aspirație ideală, învecinată sentimentului estetic. Muzica, lecturile, călătoriile, plimbările nocturne și contemplarea cerului înstelat îi umplu existența. Îndrăgostit până la exaltare de fermecătoarea Matilda, cunoscută într-o stațiune balneară, el ezită să-și „întineze" dragostea prin supunere la convențiile și banalitățile presupuse de o căsătorie în „lumea bună" și-i propune fetei o romantică evadare din acest mediu. După dispariția Matildei, pe care familia o duce în străinătate pentru a o îndepărta de el, tânărul, disperat, rămâne să-și poarte singurătatea prin lume, pradă unui urât fără leac. Prin structura eroului, un adevărat „om de prisos", și profilul eroinei, cu farmecul ei inefabil, nuvela amintește de creațiile marilor realiști ruși (N. Manolescu). În *Subprefectul*, conflictul erotic, întrețesut cu unul social, capătă dimensiuni tragice. Nuvela debutează în registru satiric, prezentând atmosfera târgușorului Vlădeni, izolat de restul lumii, cu micile și marile metehne ale notabililor locului. Aici sosește noul subprefect, tânărul Alexandru Dumitrescu, spirit cultivat, cu idei liberale și umanitare, hotărât să îmbunătățească situația țărănimii și să instaureze dreptatea. Acțiunile sale au urmări binefăcătoare asupra mersului treburilor administrative. El îndrăznește să-l înfrunte pe atotputernicul boier local, Maxențian, „un fel de pașă care învârtea județul cum îi plăcea lui, alegea prefecții și-i da afară, numea deputații, strângea mereu la avere și trăia ca un baron, bogat bineînțeles", luând apărarea țăranilor năpăstuiți. Dar conflictul deviază din planul social în cel erotic. În scurt timp, toată energia sufletească a tânărului e absorbită de dragostea pentru frumoasa Didiana, soția lui Maxențian, și el se lasă atras într-o cursă de ferocele său dușman. Acesta, gelos, își ucide soția și aruncă vina omorului asupra subprefectului. Dacă portretul boierului apare lipsit de nuanțe, acesta fiind prezentat de autor cu repulsie, ca un monstru moral, un caz aproape patologic (țăranii îi spuneau „strigoiul"), Didiana, în antiteză, este înzestrată cu alese însușiri fizice și morale, cu un farmec subtil, atât de caracteristic eroinelor zamfiresciene. Portretul ei se încheagă din imaginile ce stăruie îndelung în mintea visătorului subprefect, cuprins de dragoste de la prima întâlnire. Numele ei muzical îi produce acestuia o exaltare ce-și caută expresie literară și atunci el recurge la Turgheniev, refugiindu-se „sub aripa caldă a geniului său senin". Încă de acum scriitorul reușește să creeze un limbaj al dragostei, făcut din nuanțe, măsură și putere de sugestie, așa cum apare în romanele maturității. Nu numai pentru artă au antene îndrăgostiții zamfirescieni, ci și pentru frumosul natural, evocat de autor în mici tablouri bine compuse. Și sub acest aspect, ca și sub cel al tipologiei, nuvela anticipează *Viața la țară*. În *Locotenentul Sterie*, acțiunea e plasată în timpul Războiului pentru Independență. Scriitorul urmărește cu interes psihologia colectivă, înălțarea generală de suflet adusă de apropierea morții și de pericolul ce amenință patria. Pe acest fundal se detașează drama familiei Sterie, care a pierdut în război pe fiul cel mai mic, fiind iminentă plecarea pe front și a celui mare, locotenentul. Nuvela urmărește mai ales frământările sufletești ale acestuia. Mila de cei dragi și stăruința lor, mai puțin gândul că ar putea fi și el ucis, îl determină să-și dea demisia din armată atunci când primește ordinul de

Scanned with OKEN Scanner

plecare. Dar el simte că acest act e incompatibil cu onoarea militară, la care ţinuse atât de mult, şi e copleşit de ruşine pentru propria faptă. Atunci când un individ grosolan i-o aminteşte, arătându-şi dezaprobarea, locotenentul se sinucide. Paginile de analiză, îmbrăcând cel mai adesea caracterul unor reflecţii generale, alternează cu altele în care procesele sufleteşti sunt mai mult sugerate. Deşi drama lui e insuficient adâncită, Sterie este caracteristic pentru o întreagă galerie de eroi zamfirescieni – oameni obişnuiţi, buni, blânzi, de o mare sensibilitate şi distincţie sufletească, dar lipsiţi de voinţă. Intervenţia în viaţa lor a unor întâmplări neprevăzute, contactul cu fiinţe grosolane declanşează adevărate drame. Din această categorie face parte şi eroul nuvelei Conu Alecu Zăgănescu, mic proprietar rural şi avocat fără procese, holtei îmbătrânit înainte de vreme, datorită vieţii fără orizont pe care o duce, alături de sora sa mai mare, coana Marghiolița, la conacul moşioarei Buhăieni. Din portretele eroilor şi descrierea înduioşat–ironică a lucrurilor în mijlocul cărora aceştia îşi duc existenţa se degajă o poezie a vetustului, regăsită şi la un Macedonski sau Gârleanu. Câteva manii nevinovate umplu golul acestor vieţi: jocul de table, discuţiile politice, lecţiile de muzică date unui mierloi captiv. Sunt respectate cu strictețe excesivă formele de politeţe. Un fapt, în aparenţă mărunt, adoptarea de voie, de nevoie, a unui copil, dezgroapă în sufletele aproape atrofiate ale celor doi fraţi rezerve nebănuite de omenie, de afecţiune şi tandreţe. Timp de trei ani, viaţa lor se scurge fericită, luminată de bucuriile grijii pentru copil. Când adevăratul tată al acestuia, căpitanul Ciupagea, se hotăreşte în sfârşit să se însoare cu fata popii Vasile, mama copilului, şi li-l răpeşte pe Alecuţă, oameni şi lucruri cad din nou în paragină. În sufletul conului Alecu se zvârcoleşte dureros dorul de copil, suportat în tăcere. După un an, când reuşeşte să-l revadă, constată cu amărăciune că a fost uitat. Construcţia este aparent simetrică: un moment de viaţă autentică, precedat şi urmat de o existenţă „automatizată". Dar personajele nu mai pot relua aceeaşi viaţă din punctul întrerupt. În realitate, are loc o rupere de nivel, o cădere. În existenţa lor iniţială s-a infiltrat sentimentul dureros al singurătăţii, care învăluie parcă şi lucrurile. O notă aparte aduce în volum ampla nuvelă *Strămunii noştri*, inspirată din războaiele daco–romane, anunţând viitoare preocupări ale scriitorului pentru problema originilor noastre istorice. Bazată pe o asiduă documentare, lucrarea este deopotrivă reconstituire arheologică, amintind de Odobescu, şi încleştare dramatică de caractere şi mentalităţi, între „barbarul" Decebal, asediat de armatele lui Traian, şi prizonierul său, generalul roman Longin, între ei interpunându-se figura legendară a Dochiei. Prin profesiunea de credinţă din prefaţă, prin tematica abordată şi realizarea ei, prin atitudinea faţă de lumea zugrăvită, tradusă într-un limbaj îngrijit şi elegant, apt pentru evocarea vieţii, interioare şi exterioare, a omului şi a naturii, volumul de *Novele* reprezintă o apariţie remarcabilă a momentului literar, încadrându-se în acel curent al „realismului artistic şi liric" (T. Vianu), alături de Vlahuţă şi Delavrancea. Valoros în sine, el anunţă ciclul romanesc al Comăneştenilor, cea mai importantă contribuţie a lui **Z.** la dezvoltarea prozei româneşti.

EDIŢII: *Novele*, Bucureşti, 1888; *Nuvele*. Ediţie îngrijită şi prefaţă de Mariana Zamfirescu–Rarincescu, Craiova, 1939; *Fără frac şi joben. Nuvele*, Bucureşti, 1952; *Nuvele*. Ediţie îngrijită şi prefaţă de M. Zaciu, Bucureşti, 1957; *Poezii şi nuvele*. Ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Al. Săndulescu, Bucureşti, 1961; *Scrieri alese*, I, Prefaţă de M. Zaciu, Bucureşti, 1962; *Poezii, Nuvele. Romane*. Text stabilit de G. C. Nicolescu şi Al. Săndulescu, Bucureşti, 1968; *Poezii. Nuvele. Viaţa la ţară*. Texte stabilite de G. C. Nicolescu şi Al. Săndulescu. Prefaţă de Al. Săndulescu, Bucureşti, 1971; *Opere*, III, *Nuvele*, Ediţie îngrijită, prefaţă, note, glosar, indici şi bibliografie de M. Gafiţa, Bucureşti, 1972; *Nuvele*. Postfaţă şi bibliografie de Al. Săndulescu, Bucureşti, 1988; *Viaţa la ţară. Tănase Scatiu. Nuvele–Amintiri*, Bucureşti, 1997.

REFERINŢE CRITICE: N. Petraşcu, *Duiliu Zamfirescu*, /1929/; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; N. Manolescu, *Lecturi infidele*, 1966; M. Zaciu, *Duiliu Zamfirescu*, 1969; G. C. Nicolescu, *Structură şi continuitate*, 1970; M. Gafiţa, *Faţa ascunsă a lunii*, 1974; *Duiliu Zamfirescu interpretat de...* Antologie, studiu introductiv, tabel cronologic, note şi bibliografie de Ioan Adam, 1976; I. Adam, *Introducere în opera lui Duiliu Zamfirescu*, 1979; G. C. Nicolescu, *Duiliu Zamfirescu*, 1980; Al. Săndulescu, *Constelaţii literare*, 1998.

S. I.

NOVELE DIN POPOR — Volum de nuvele de Ioan Slavici, apărut la Bucureşti, Editura Librăriei Socec & comp., 1881, cu dedicaţia: „Închin aceste plăsmuiri celui ce mi le-a dat,

Scanned with OKEN Scanner

D.-Sale Domnului Titu Maiorescu". Cuprinde şapte titluri: *Popa Tanda, Gura satului, O viaţă pierdută, La crucea din sat, Scormon, Budulea Taichii* şi *Moara cu noroc*, fiecare purtând specificaţia „novelă". Cu excepţia *Morii cu noroc*, aflată în curs de publicare într-o versiune germană, celelalte apăruseră anterior în „Convorbiri literare" (4) şi în „Timpul" (2). Sumarul reprezintă o selecţie din opera nuvelistică de până atunci a scriitorului, ghidată de criterii estetice. La realizarea selecţiei, la orânduirea pieselor şi chiar la încheierea contractului cu Socec, **I. S.** se va fi bucurat de asistenţa lui Maiorescu. În absenţa unei însemnate tradiţii a speciei în literatura română, **S.** valorifică în primele sale nuvele şcoala eposului popular, dar şi modele străine, îndeosebi „povestirea sătească", bogat reprezentată în literatura germană de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi din secolul al XIX-lea.

Interesul prozatorului este captat preponderent de lumea morală, văzută în strânsă relaţie cu cea socială. Există o supratemă ce se regăseşte, adâncită, în proporţii diferite, în fiecare dintre nuvele, aceea a raportului dintre individ şi colectivitate, dintre individ şi mediul social. Faptul reflectă convingerea scriitorului că „omul e rezultatul organic al vieţii sociale", de unde rezultă că „temeiul lucrării lui îl vom cerca în lumea din afară, de unde vin motivele". În unele nuvele, personajele de mare energie, acţionând în sensul afirmării adevăratelor valori umane, vor domina şi uneori vor schimba mediul, instaurând în colectivitate o superioară armonie. Avem, în aceste cazuri, istorii ale succesului. În alte scrieri, minaţi din interior de pasiuni mistuitoare, eroii vor cădea ei pradă unui mediu haotic şi corupt, ilustrând tragismul eşecului. O primă categorie de texte dezvoltă problema intelectualului rural. Dintre acestea, *Popa Tanda*, nuvela de debut a lui **S.**, care deschide volumul, valorifică o experienţă de viaţă, dar şi un model din literatura luministă europeană, pe tema rolului civilizator al intelectualului în lumea satului. Din perspectiva unui narator implicat, se relatează, cu mijloacele oralităţii populare, pe care **S.** o introduce în literatura română, cu umor şi voioşie, transformarea Sărăcenilor, un sat aflat pe ultima treaptă a mizeriei, într-o localitate înfloritoare. Totul, prin hărnicia nebănuită a locuitorilor, stimulată, după o serie de încercări mai mult „teoretice" eşuate, de exemplul noului preot, părintele Trandafir. Acesta este prezentat el însuşi în plin proces de transformare, din om al cuvântului în om al faptei, tocmai datorită presiunilor unui mediu iniţial ostil. *Budulea Taichii* prezintă intelectualul sub aspectul formării lui. Nuvela creşte dintr-un bogat strat autobiografic. Luminile ce se revarsă asupra celor evocate, voioşia şi umorul derivă din retrăirea de către autor a propriei copilării fericite. „De-mi părea bine? Dar se-nţelege că-mi părea bine. Când mi-l aduc aminte pe dânsul, mi se desfăşoară înaintea ochilor întreaga lume a tinereţelor, cu toate farmecele ei acuma pierdute pentru totdeauna...", notează autorul, prin intemediul personajului narator şi martor, încă la începutul nuvelei. Aceste exclamaţii de încântare ale povestitorului, solidar cu personajul principal, punctează ca un laitmotiv relatarea evoluţiei acestuia. Pentru că se produce şi aici o evoluţie spectaculoasă. Ca în basme, se dezvăluie reuşita excepţională a unui erou cu înfăţişare neînsemnată în copilărie (G. Călinescu). Huţu, băiatul sărac şi stângaci al lui Budulea, cimpoieşul din Cocorăşti, ajunge în final protopop în satul natal, bucurându-se de stima şi dragostea celor din jur. Nuvela reconstituie drumul parcurs de personaj etapă cu etapă, într-o relatare ce urmează capriciile amintirii naratorului. Eroul este văzut din exterior, în vestimentaţie, comportament gestual şi verbal etc. şi totodată din interior, cu trăsăturile temperamentale şi morale caracteristice. Scriitorul reliefează cu mult adevăr psihologic deschiderea treptată a orizonturilor personajului său, înlocuirea unui ideal cu altul superior, pe măsură ce el intră în contact cu realităţi noi, mai evoluate, şi capătă încredere în propriile însuşiri intelectuale. Pe bună dreptate a fost subliniat caracterul mimetic al acţiunilor şi devenirii personajului, văzându-se în nuvelă „o comedie a imitaţiei" (Magdalena Popescu). La început, modelul lui Huţu este dascălul Clăiţă, apoi profesorul Wondracek, apoi episcopul şi, în sfârşit, protopopul Avesalon Toda, întruchipare a ideii de plenitudine a vieţii, compusă din îndatoriri faţă de colectivitate, dar şi din satisfacţiile morale şi materiale gustate în cercul familial. Reţinând ideea lui Călinescu despre redarea în nuvelă a unui „caz de ambiţie în clasele de jos",

Scanned with OKEN Scanner

trebuie specificat că aici conotațiile negative ale „parvenitismului" sunt absente. Eroul rămâne solidar cu lumea din care a pornit, păstrând aceeași cuceritoare modestie, același respect pentru dascălul Clăiță, pe care l-a depășit în cunoștințe, aceeași dragoste față de părinți și foștii prieteni. Ca și în nuvela precedentă, Huțu antrenează în ascensiunea sa pe cei din jur, schimbându-le mentalitatea. *Scormon*, *La crucea din sat* și *Gura satului* dezvoltă, în mai multe variante și cu grade diverse de complexitate, tema dragostei și a căsătoriei în mediul satului românesc transilvănean. În fiecare găsim un bogat fond de informație etnografică, privind ocupații și obiceiuri legate de muncă sau de evenimente sărbătorești și ceremoniale. Tratată cu simplitatea și seninătatea caracteristice idilei pastorale în *Scormon*, tema primește adâncime și relativ dramatism atunci când în calea tinerilor îndrăgostiți intervin obstacolele pe care le ridică deosebirea de avere sau apartenența la comunități diferite. Aceste deosebiri antrenează opoziția părinților, mânați de prejudecăți, de vanitate sau de teamă față de „gura satului". Satul e prezentat ca o comunitate străveche și închisă în care norme nescrise reglementează comportamentul oamenilor. Colectivitatea sătească, unde toți se cunosc și fiecare își are locul său, împiedică manifestările individuale excesive, revărsarea subiectivității în rău sau chiar în bine. În descrierea comportamentului eroilor săi, **S.** dovedește o bună cunoaștere a mentalității rurale. Aceștia vorbesc ceremonios, au în mers și în gestică un anume hieratism, se supraveghează cu strictețe, mai ales când poziția lor socială îi proiectează în atenția colectivității. Este evidentă aici „teatralitatea" lumii slaviciene (V. Popovici). Mihu al Saftei, bogătașul din *Gura satului*, trăiește o adevărată dramă când unica lui fiică, Marta, își dă seama abia în ajunul logodnei cu Toderică, fiul celuilalt fruntaș al satului, că iubește pe altul. Acesta este un „străin", Miron, ciobanul bălan ce coboară din când în când de la munte, fermecând fetele prin cântul său din fluier. Fata, lucru neobișnuit în cutumele satului, îndrăznește să refuze logodna pusă la cale de atâta vreme și așteptată de toți. Deși o iubește pe Marta și ar vrea-o fericită, Mihu se opune căsătoriei cu Miron, pentru a nu se face „de râsul și batjocura lumii". El trăiește apoi amărăciunea de a-și vedea fiica suferind în tăcere, soția mereu înlăcrimată din aceeași pricină, în timp ce Miron „pleacă în lume". Când tinerii se reîntâlnesc peste doi ani în târgul de la Sărata, Marta logodită cu altul iar Miron stăpân peste un car cu patru boi și cinci juncani, semn al trecerii probelor de vrednicie, ca în basm, toți sunt pregătiți să treacă peste vechile prejudecăți și „nunta satului", care-l adoptă în sfârșit pe străin, se face. În familie și în societate se restabilește armonia, fiindcă momentele sărbătorești impun iertarea reciprocă și uitarea supărărilor. Nuvela a fost apreciată de criticii contemporani scriitorului și de istoricii literari pentru realismul și expresivitatea descrierii vieții țărănești sub raport psihologic și etnografic, remarcându-se îndeosebi scena pețitului. Alături de nuvelele amintite, considerate „idilice" (Ion Breazu) pentru sursa de inspirație, tematică, tonalitatea optimistă și sfârșitul fericit, volumul inaugurează și o altă direcție a scrisului slavician, cea a „realismului tragic" (Eugen Todoran). Animați de dorința de a-și ameliora condiția economică și socială, eroii din această categorie părăsesc din proprie inițiativă, în intenția lor temporar, comunitatea rurală în care trăiseră, plecând în căutarea norocului. Mediul străin în care ajung le va stimula dorința de îmbogățire până la proporțiile unei adevărate patimi, alterându-le ființa morală și târându-i în vârtejul unor întâmplări funeste. Tema este încercată mai întâi în *O viață pierdută*. Moș Mărian plecase în tinerețe dintr-un sat ardelean la București în căutare de câștig. El rămâne străin în mediul corupt al capitalei, nutrind continuu dorința întoarcerii acasă. Dar pofta de câștig s-a dovedit mai puternică: „Am avut cincizeci de galbeni și am fost mulțumit. Voiam să mă întorc. Dar am avut cincizeci și unu și nu mă mai puteam întoarce, fiindcă trebuia să râvnesc la o sută". Mai dureroasă e însă drama unicei sale fiice, Sevasta, care, înstrăinată de părinți prin educație, dar fără a se putea asimila mediului bucureștean, cade pradă viciului. Dacă resorturile dramei trăite de Sevasta și lumea capitalei sunt insuficient adâncite de autor, imaginea bătrânului ce se reîntoarce în satul natal după ce dă foc, în urma morții violente a fiicei sale, avutului agonisit într-o viață, este impresionantă. În *Moara cu noroc*, capodopera volumului și a nuvelisticii lui **S.**, având aproape

Scanned with OKEN Scanner

dimensiunile unui roman, alienarea omului şi în cele din urmă distrugerea lui sub acţiunea conjugată a propriilor patimi şi a unui mediu ostil sunt zugrăvite cu artă superioară. Într-o formulă compoziţională frecventă în operele scriitorului, nuvela debutează cu o învăţătură morală ce anticipează concluzia: „Omul să fie mulţumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăţia, ci liniştea colibei tale te face fericit". Ghiţă, cizmar sărac din târguşorul Ineu, nu vrea să ţină seamă de acest avertisment şi pleacă să cucerească norocul, reprezentat foarte burghez, ca un mare atelier de cizmărie. Mijlocul este arendarea temporară a hanului de la *Moara cu noroc*, loc blestemat, stăpânit de oameni fără de lege, avându-l ca exponent pe Lică Sămădăul, şef al porcarilor şi căpetenie a unei bande de hoţi. Ghiţă strânge repede bani, dar setea sa de câştig tot mai nepotolită şi constrângerea Sămădăului îl vor face să alunece pe calea compromisurilor morale. În contextul unei acţiuni de mare densitate epică, nelipsită chiar de elemente de senzaţional, cu momente dramatice, în care personajele sunt puse în situaţii limită, scriitorul urmăreşte şi redă magistral împlinirea destinului eroului său, care se zbate între tendinţe contrarii. Pe de o parte, abandonarea în seama „păcatului" lăcomiei, a complicităţii cu făcătorii de rele, înăbuşirea conştiinţei morale, închiderea în sine; pe de alta, dorinţa de a se salva prin dragoste şi prietenie, prin reîntoarcerea în spaţiul securizant din care plecase. Forţele răului, din interior şi din exterior, sunt mai puternice şi Ghiţă pierde tot: respectul de sine şi stima oamenilor, dragostea şi cinstea soţiei, tihna vieţii de familie, până şi satisfacţia răzbunării. În cele din urmă, cade răpus de oamenii Sămădăului, după ce îşi ucisese soţia pângărită. O dată cu Ghiţă şi Ana, îşi găseşte sfârşit năprasnic şi diabolicul Lică, ce se sinucide, izbindu-se cu capul de un copac. În timp ce apele umflate ale pârâului poartă cadavrul acestuia, focul purificator mistuie hanul de la Moara cu noroc. Scriitorul reuşeşte să creeze personaje memorabile, profund viabile, de la cuplul Ghiţă–Ana, care străbate drumul dramatic al înstrăinării şi disoluţiei, ce sfârşeşte în moarte, până la monoliticul Sămădău. Mai mult decât în scrierile precedente, **S.** este preocupat aici de viaţa interioară a eroilor. Schimbarea problematicii şi a tonalităţii, accentul pus pe analiza psihologică, adoptarea altei formule narative, specifice prozei realiste obiective, au dus la abandonarea pitorescului lingvistic al primelor nuvele şi la utilizarea unui stil neutru, lipsit de podoabe, de culoare, strict funcţional. Receptat favorabil de critica literară a momentului, printre recenzenţi numărându-se şi Eminescu, volumul *Novele din popor* şi-a păstrat favoarea majorităţii criticilor şi istoricilor literari, ba chiar a cunoscut o creştere de prestigiu. După *criticele* maioresciene, el reprezintă, în ordine cronologică, cel mai important eveniment editorial al „Junimii" şi totodată al prozei româneşti din secolul al XIX-lea, inaugurând strălucit direcţia ei realistă.

EDIŢII: *Novele din popor*, Bucureşti, 1881; *Novele*, I–II, Bucureşti, 1892, 1896; *Nuvele*, I–II, Bucureşti, 1907; *Nuvele*, I, ed. a II–a, Bucureşti, 1915, ed. a III–a, 1921 (între 1922–1946, zece ed.), II, ed. a II-a, 1921 (între 1922–1946; şapte ed.); */Nuvele/. Ioan Slavici. Comentarii asupra omului şi operei* de Scarlat Struţeanu, Craiova, /1930/; *Opere*, I, Bucureşti, 1952; *Nuvele*, I–II. Ed. îngrijită, cu un glosar şi note de I. Pervain, R. Todoran şi M. Protase. Prefaţă de Ion Breazu, Bucureşti, 1958; *Nuvele*, I-II, Prefaţă de Pompiliu Marcea, Bucureşti, 1960 (ed. a II-a, 1965); *Opere*, II, *Nuvele*, Bucureşti, 1967; *Nuvele*. Ed. îngrijită de Teofil Teaha. Repere istorico–literare alcătuite de D. Vatamaniuc, Bucureşti, 1975; *Nuvele*. Postfaţă de Mircea Braga, Bucureşti, 1982 (ed. a II-a, 1987); *Nuvele*, I, Cuvânt înainte şi ediţie de Constantin Mohanu, Bucureşti, 1985; *Nuvele*. Studiu introductiv, tabel cronologic şi comentariu literar de Elisabeta Lăsconi, Bucureşti, 1996.

REFERINŢE CRITICE: N. Xenopol, în „Românul", XXVI, 7 febr. 1882; M. Eminescu, în „Timpul", VII, 28 martie 1882; A. Bârseanu, în „Gazeta Transilvaniei", 1882, nr. 48, 49, 51; N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane*, I, 1934; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, I, 1941; Pompiliu Marcea, *Ioan Slavici*, 1965 (ed. a II-a, 1968, ed. a III-a, 1978); Ovidiu Drâmba, *Istoria literaturii române*, III, 1968; D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici. Opera literară*, 1970; Ion Breazu, *Studii de literatură română şi comparată*, I, 1970; E. Todoran, *Secţiuni literare*, 1973; G. Munteanu, *Sub semnul lui Aristarc*, 1975; *Slavici. Evaluări critice*, 1977; Magdalena Popescu, *Slavici*, 1977; *Ioan Slavici. Interpretat de...*, 1977; M. Zaciu, *Viaticum*, 1983 (ed. a II-a, revăzută, 1998); I. Dodu Bălan, *Ioan Slavici sau Roata de la Carul Mare*, 1985; V. Popovici, *Eu, personajul*, 1988; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, I, 1991; *Ioan Slavici comentat de Constantin Cubleşan*, 1994.

S. I.

Scanned with OKEN Scanner

NUCUL LUI ODOBAC — Nuvelă de Emil Gârleanu. Apărută în volumul omonim la Editura Minerva, Bucureşti, 1910. Publicată mai întâi în revista „Convorbiri critice", anul III, nr. 3/1909.

Pentru cineva dornic să se familiarizeze cu adevărata fizionomie a prozei zise sămănătoriste, *Nucul lui Odobac* înseamnă, de bună seamă, o lectură instructivă. Notabil e înainte de toate îndemnul implicit al acestui text de a se renunţa la o prejudecată destul de veche: aceea că literatura sămănătoristă ar presupune neapărat idilizarea ori înfrumuseţarea antirealistă a lumii rurale în opoziţie cu cea citadină. O asemenea strădanie poate, în adevăr, fi pusă pe seama articolelor polemice ale lui N. Iorga. Dar, pentru prozatorii afiliaţi direcţiei, solidarizarea cu satul a reprezentat în primul rând glorificarea *virilităţii* şi *forţei* acestui reazem imemorial şi esenţial al existenţei noastre. Zeci de ani – încă între cele două războaie – li s-a vorbit multor generaţii de elevi despre uriaşa deosebire dintre *Ion* şi proza dulceagă a amintitei orientări, făcându-se abstracţie de faptul că cel mai proeminent prozator al *Sămănătorului* s-a numit – oricât nu i-ar plăcea cuiva s-o recunoască – Mihail Sadoveanu... Or, dacă autorului *Crâşmei lui Moş Precu* peiorativul calificativ de mai sus nu i se potriveşte, în aceeaşi măsură, nici **E. G.** nu-l merită. Ţinând seama de împrejurarea semnalată, se impune, tot astfel recunoaşterea evidenţei că între Toader Odobac, eroul acestei nuvele, şi Vasile Baciu (ca să nu-l invocăm pe mai tânărul Ion) al lui Rebreanu, asemănările de substanţă depăşesc cu mult deosebirile. Îi înrudeşte mai cu seamă dragostea aprigă faţă de glie, dar şi asprimea poruncitoare şi colţuroasă a caracterului. Personajul lui **G.**, bunăoară, aflând că nepotul său, Mitru, persistă în hotărârea de a se însura cu Ruja cea rău famată, îl molestează cu înverşunare, tot astfel, după cum – într-un chip mai nemilos – va proceda şi Vasile Baciu cu fiica lui, Ana. Iar dacă trăinicia tradiţiei pe care o reprezintă emană o forţă ieşită din comun (sugerată şi de performanţa unui strămoş de a smulge, pe vremuri, tânărul copac din rădăcini spre a-l răsădi pe creastă), însuşirii nu-i e străină un spirit dominator egocentric, nu tocmai favorabil celor din jur. Cu deosebire elocventă este, în contextul dat, semnificaţia simbolică a acelui „straşnic" nuc tutelar (pentru bătrân, un fel de totem vegetal), „copac lacom – se subliniază – care suge parcă tot sucul locului dimprejur prin miile de rădăcini", lăsând sterp solul din preajmă-i, ba chiar împrăştiind un miros amar „ce ameţeşte pe cutezătorul adăpostit la umbra-i uriaşă" (altă hiperbolă legendară). Totuşi, crezul lui Odobac (rezumabil prin îndemnul: „Caută, Mitrule, ce-ai apucat de la cei bătrâni să păstrezi, că-s lucruri trainice.") nu e străin de simpatiile autorului – împrejurare relevabilă, de altfel, şi în cazul romancierului ardelean. Din acelaşi aluat al unei ambiţii neînfrânte, una, însă, certată cu legea, este plămădită şi Ruja, oponenta bătrânului, fiinţa menită să dea consistenţă conflictului. Fiică a unui hoţ de cai şi iniţiată ea însăşi în această îndeletnicire, tânăra nevastă, stârnită de ameninţarea tăioasă de a fi atârnată în laţ de crengile nucului, îşi îndreaptă tocmai spre această ţintă gândurile de răfuială. Procedeul ales, cu alte cuvinte, intriga epică, constă în intonarea „ariei calomniei"; mai întâi, cumetrele satului Arşiţeni, iar apoi şi soţii lor sunt, rând pe rând, convinşi că maiestuosul copac ar fi dăunător sănătăţii, „blestemat" chiar, – sorocul tenacelui demers constând, evident, în hotărârea colectivă de a-l tăia. Finalul nuvelei – cu surpriza găsirii trupului fără viaţă al dârzului Odobac în coroana nucului său doborât (auto–jertfire ce pare a o prefigura pe aceea din *Pescarul Amin* sau *Ultimul Berevoi* de V. Voiculescu) – coincide cu evenimentul izbitor şi abrupt menit să înfioreze tragic deznodământul unei autentice nuvele clasice.

EDIŢII: *Nucul lui Odobac*, Bucureşti, 1910; *O lacrimă pe-o geană*, Bucureşti, 1928; *Scrieri alese*, I-II, cu o prefaţă de Teodor Vârgolici, Bucureşti, 1963; *Din lumea celor care nu cuvântă*, antologie, prefaţă şi bibliografie de Ion Bălu, Bucureşti, 1988.

REFERINŢE CRITICE: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, IV, 1928; Perpessicius, *Menţiuni critice*, seria I, Bucureşti, 1928; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 şi 1910*, 1970; D. Micu, *Început de secol*, 1970; S. P. Dan, *Fiul Craiului şi Spânul*, 1998.

S. P. D.

NUNTA DOMNIŢEI RUXANDA — Roman de Mihail Sadoveanu, Bucureşti, editura Cartea Românească, 1932. După cum arată Profira, fiica scriitorului, în *Notele* la volumul XI al

Scanned with OKEN Scanner

Operelor apărute sub îngrijirea scriitorului, cartea a fost elaborată, cu o promptitudine creatoare dovedită şi cu alte prilejuri, în doar douăzeci de zile şi copiată numaidecât de către descendenţii povestitorului „ca să fie dusă neîntârziat la editura Cartea Românească, unde era aşteptată cu nerăbdare".

Menţinerea, vreme de o jumătate de secol, a *Nunţii domniţei Ruxanda* în conul de umbră al altor romane istorice sadoveniene nu poate fi explicată prin criterii valorice, ci numai prin nişte pricini şi conexiuni ideologico–politice. Istorisirea evocă prea puţin favorabil relaţiile Moldovei cu cazacii zaporojeni ai lui Bogdan Hmelnițki, realizatorul unirii Ucrainei, din 1654, cu Rusia – aceleaşi raporturi interetnice pe care foarte lăudatul *Nicoară Potcoavă* (1952) le va prezenta într-o cu totul altă lumină. Mai mult: rememorarea cumetriei impuse cu sabia domnului Vasile Lupu de către hatmanul de la Praguri avea darul de a prevesti involuntar la începutul anilor '30 mai întâi ultimatumul stalinist azvârlit cu brutalitate ţării noastre în iunie 1940, iar apoi ulterioara „prietenie româno–sovietică" în egală măsură silnică. Pentru a nu mai insista asupra faptului că prea multă bucurie nu le putea stârni unora nici plasarea unui personaj de prim rang în postura de emisar al domnului moldovean la Soroca pe Nistru, unde dăinuia vechea graniţă răsăriteană a lui Ştefan cel Mare. Abordând faţa intrinsec literară a scrierii, observăm, la o privire de ansamblu, că aceasta respectă mai mult decât altele regulile consacrate (de către Walter Scott) ale romanului istoric universal, reuşind în acelaşi timp să rămână nu mai puţin sadoveniană. Vizibilă în acest sens este readucerea în prim–planul acţiunii a unui june prim plăsmuit de imaginaţia scriitorului şi înzestrat cu multiple calităţi fizice şi morale, însă menit, prin firea-i de ins „buiac", să dovedească că „nu s-a văzut încă tânăr înţelept, nici prooroc". Nu lipseşte nici înflăcărata angajare erotică a protagonistului (pe nume, Bogdănuţ Soroceanu), fiinţa care-i captează afecţiunea – imprimând pe alocuri acţiunii ritmul unui roman de dragoste şi aventuri – fiind frumoasa şi vestita Ruxanda, fiica lui Vasile vodă Lupu (Roxanda, în grafia cronicarului Miron Costin). Real, ca unul aparţinător deopotrivă istoriei, este şi evenimentul central: furtunoasa şi nefericita căsătorie a domniţei cu sângerosul şi rudimentarul Timuş, descendentul cotropitorului Hmelnițki. Romancierul zugrăveşte cu vibraţie dramatică şi simţ al spectaculosului epopeic ţâşnirea neaşteptată a acestui flagel care-l aduce în avanscenă pe un asemenea „balaur al răzvrătirii" şi „plămadă a urii" căzută asupra lumii când „noroadele rup legea şi rânduiala". E instructiv de remarcat că tăioasele calificative reproduse şi însuşite de către eroul principal sunt atribuite hatmanului polonez Kondrațki, aşadar exponentul unui popor prezentat fără simpatie în alte romane istorice sadoveniene. Pe de altă parte, consecinţele copleşitoare ale cumplitei vicisitudini politice îi permit autorului să reactualizeze una dintre desfăşurările sale narative preferate: sacrificarea iubirii născute într-o zodie nefericită. Acest tip de rezolvare a intrigii nu se datorează de astă dată, ca în *Şoimii* sau *Neamul Şoimăreştilor*, impedimentului moral ci, ca în *Vremuri de bejenie* ori în *Ucenicia lui Ionuţ* din *Fraţii Jderi*, irupţiei unui major eveniment neprielnic. La fel de specific sadoveniană este în acelaşi timp covârşitoarea înrâurire exercitată asupra neexperimentatului protagonist tânăr de către sfetnicul său vârstnic, menit să dezvăluie căile înţelepciunii. Rolul (deţinut, bunăoară, în juvenilul mic roman *Vremuri de bejenie*, de Costea Morocâne, prietenul lui Andrieş Hamură, iar în matura *Creanga de aur* de episcopul bizantin Platon, dovadă că nu există un zid chinezesc, cum sugera cândva Al. Paleologu între creaţia de tinereţe şi cea ulterioară a lui S.) este încredinţat aici „uncheşului" Ştefan Soroceanu, pârcălabul de Suceava. Personajul, dotat cu darul prevestirii sau mai degrabă al presimţirii, profesează, nu fără a găsi audienţă la nepotul său, învăţătura zădărniciei alcătuirilor omeneşti atât în privinţa rânduielilor politice („ai putut să vezi cum Dumnezeu împărăţiile ca pleava le vântură") cât şi strădaniilor de interes individual („Ai să vezi cât de înşelătoare sunt toate ale tinereţii şi ale iubirii."). Convingerile acestea eminamente sceptice nu-l împiedică însă pe bătrân a-şi îndemna la un moment dat nepotul să nu piardă prilejul de a se apropia de domniţa Ruxanda. Chiar prin moartea lui, întâmplată spre sfârşitul cărţii, pârcălabul Soroceanu îi oţeleşte braţul lui Bogdănuţ, determinându-l în numele legii talionului uzuală la S. – să-l suprime pe

Scanned with OKEN Scanner

nemernicul Timuș, autorul pieirii unchеșului. Atât de stăruitoare și felurită este prezența acestei siluete tipologice, încât pare a-și disputa postura de protagonist la concurență cu tânărul său discipol. Nu mai puțin relevabil este detaliul privirii lui „piezișe" și al zâmbetului său „strâmb", însușire demnă de menționat nu numai fiindcă amintește de alți urâți înțelepți sadovenieni, ca, de pildă, cocoșatul Ștefan Meșter din *Frații Jderi*, ci și pentru că ne conduce spre remarcabilul preambul de tonalitate insolită din fruntea romanului. În adevăr, puțină lume știe că **S.** – practicant îndeobște al unor plăsmuiri suprafirești bizuite pe recuzita basmelor (a se vedea *Balaurul* din *Hanu Ancuței*) – ar fi fost capabil să creeze o autentică nuvelă fantastică. O asemenea istorisire, de o valoare antologică, este însă tocmai introducerea–pretext la *Nunta domniței Ruxanda* ale cărei secvențe, plasate în contemporaneitatea veacului XX, sunt menite să justifice, o dată cu performanța unui supranatural salt retrogresiv peste secole, menținerea aceluiași narator de persoana întâi și pe vremea miresei domnești pețite... printr-o năpraznică năvălire căzăcească–tătară. Desigur, acest tip de translație epică nu reprezenta o premieră absolută în proza românească, de vreme ce exista precedentul nuvelei eminesciene *Sărmanul Dionis* ori al romanului *Adam și Eva* de Rebreanu. Inedită, de astă dată, e însă pregătirea minuțioasă a trecerii pe „celălalt tărâm" (metaforă sadoveniană preferată) prin mânuirea coerentă a unor teme și detalii gotice. Descinderea are loc sub auspiciile anunțate, literar, ale unei călătorii de interes cinegetic la un schit montan zis al Pârcălabului, întreprinsă, în plin secol XX, de proprietarul domeniului, nimeni altul decât „unchеșul" cu „zâmbetul răutăcios și strâmb" Ștefan Soroceanu; după cum și nepotul său invitat să-l însoțească (spre neplăcerea părinților săi care nu-l au la inimă pe bătrân) – și totodată naratorul – se numește, la rându-i, Bogdănuț. Și lanțul de identități și ambiguități suspecte, potențial fantastice, continuă: într-o odaie a Schitului, tânărul vizitator remarcă, nu fără uimire, portretul înaintașului din veacul al XVII-lea, „care avea o vagă și ciudată asemănare" cu cestălalt unchi, constând mai ales în aceea că „era urât și părea strâmb, cu umărul stâng mai înalt". Nelipsită este și tradiționala secvență fantastică a tabloului aparent însuflețit: „Chipul, din rama lui neagră, îl aținti piezиș", aerul acesta de familie răsfrângându-se și asupra nepotului: „Aveam ca și el zâmbet puțintel strâmb". Grăitoare, de asemenea, este similitudinea dintre cei șapte (număr magic) neguroși „pădurari de demult", sortiți să rămână „pustiiți în codri" din tată în fiu încă de pe timpul „pârcălabului cel bătrân", și pădurarii de altădată care fac zid cu topoarele în jurul celuilalt Bogdănuț în înfruntarea pe viață și pe moarte cu Timuș, detestatul soț al Ruxandei. În sfârșit, nu mai puțin contingentă cu insolitul fantastic e silueta călugărului pentru care rasa monahală pare a fi strâmtă (virtualitate tipologică amplu dezvoltată de M.-G. Lewis în *Călugărul* sau de E. T. A. Hoffman în *Elixirele diavolului*): „Părintele Filaret (...) era un om voinic, cu înfățișare de haiduc, și-și stăpânea glasul, ca să nu detune". În chip firesc, acestor acorduri deopotrivă incitante și grave, povestitorul le asociază lamento-ul izvorât din sentimentul timpului și al morții – adevărat laitmotiv al literaturii sadoveniene –, configurat aici de imaginea poetico–filosofico a clopotului, cel celebrat de Schiller în *Das Lied von der Glocke* pentru că însoțește viața omului atât la bine cât și la rău, pe care însă textul de față îl actualizează doar pentru „cuvintele sacramentale: *Mortuos voco*", regăsite încrustate de către vizitatorii clopotniței. Tonalitatea mohorâtă a inscripției are darul de a intra în conjuncție tematică cu cererea pârcălabului de Soroca adresată lui Bogdănuț, sub impulsul presentimentului sfârșitului său apropiat, de a fi dus spre odihnă veșnică la același Schit. Culminația fantastică a tuturor acestor preparative constă în străbaterea perdelei de apă a „duruitoarei", cascada de sub munte care ascunde un loc tainic ce trebuie descoperit printre stropi, de unde „poți răzbate pe tărâmul celălalt – unii zic în altă lume, alții zic în alt veac" (reluare vădită a sugestiei amintitei ambiguități). Bineînțeles că intrarea în această prefigurare a tunelului timpului înseamnă deopotrivă deznodământul excelentei nuvele fantastice de până aici (autorul nepierzând prilejul de a da glas motivului complementar al uitării, întruchipat de o „fântână lină" în stare a te face „să uiți un veac viitor și să te întorci într-o viață trecută"), dar și debutul principalei desfășurări narative. Străin de licențele sau

Scanned with OKEN Scanner

lungimile altor scrieri sadoveniene aparținătoare aceleiași specii, înzestrat cu stringență epică și totodată favorabil accentelor lirice, reprezentativ dar și original, romanul *Nunta domniței Ruxanda* ar merita un loc mai avantajos chiar și în ierarhia programelor noastre școlare.

EDIȚII: *Nunta domniței Ruxanda*, București, 1932; *Opere XI* (*Nunta domniței Ruxanda*), ed. apărută sub supravegherea autorului, note de Profira Sadoveanu, București, 1957; *Nunta domniței Ruxanda* (dimpreună cu *Creanga de aur* și *Măria sa Puiul Pădurii*), București, 1969.

REFERINȚE CRITICE: S. P. Dan, *Proza fantastică românească*, 1975; N. Manolescu, *Mihail Sadoveanu sau Utopia cărții*, 1976 (ed. a II-a 1993); Georg Lukacs *Romanul istoric I-II*, București, 1978; P. Marcea, *Umanitatea sadoveniană de la A la Z*, 1977; C. Ciopraga, *Mihail Sadoveanu, fascinația tiparelor originare*, 1981; N. Frigioiu, *Romanul istoric al lui Mihail Sadoveanu*, 1987; S. P. Dan, *Fiul Craiului și Spânul*, 1998.

S. P. D.

NUNTA ZAMFIREI — Baladă de George Coșbuc, apărută în 1889 în ziarul „Tribuna" din Sibiu, apoi, într-o variantă revizuită, în „Convorbiri literare" (martie, 1890) și în volumul *Balade și idile*, București, 1893. A fost scrisă la capătul „celor mai rodnici ani" din viața creatoare a poetului, petrecuți în redacția ziarului sibian. Este perioada marcată de un mare entuziasm față de basmul popular, exprimat în poezia *Atque nos!* și concretizat în numeroase versificări. Tot acum, pornind de la o idee a lui Alecsandri, se naște intenția, nerealizată, mărturisită ulterior de poet și amintită de toți exegeții, de a crea, pe baza fabulosului folcloric, o epopee.

Alături de *Crăiasa Zânelor* și *Moartea lui Fulger*, *Nunta Zamfirei* reflectă modificarea atitudinii poetului față de folclor și maturizarea rapidă a talentului său. **C.** urmează îndemnul primului său critic, Gh. Bogdan-Duică, și renunță la simpla versificare de basme în favoarea tratării artistice a unor motive populare, pe urmele lui Alecsandri și Eminescu. În *Nunta Zamfirei*, din basm este reținut doar motivul final. Acesta fusese schițat prin câteva elemente (veselia, manifestată în joc și cânt, ce a cuprins „o lume de-a lungul și-o lume de-a latul" și la care au participat „o sută de țări") în încheierea amplului basm versificat *Cetina-Dalbă*, publicat în același an, dar scris anterior. Dintr-un motiv expediat în basm, unde accentul cade asupra peripețiilor epice premergătoare, nunta devine acum însăși tema poeziei, amplificându-și semnificațiile o dată cu dezvoltarea independentă într-un scenariu epico-descriptiv ce urmează, în punctele principale, ritualul nunții țărănești, cu unele elemente locale din zona Năsăudului. În afara basmului, **C.** valorifică aici și alte specii folclorice, în primul rând oratia de nuntă, caracterizată prin transpunerea fenomenului real în plan alegoric, precum și bogata sa informație etnografică. Asimilând și stăpânind suveran toate aceste elemente, poetul năsăudean creează un poem de mare originalitate, în cuprinsul căruia aspectele de viață reală și reminiscențele de basm se contopesc organic, conferind întregului acea notă de indeterminare și universalitate ce face din *Nunta Zamfirei* întruchiparea fericită a însești ideii de nuntă, cu tot ce presupune ea în concepția poporului: împlinirea firească a iubirii celor doi tineri, „intrarea lor în lume" (A. Fochi), adică integrarea socială și cosmică și deschiderea perspectivei perpetuării infinite a vieții. Nunta este sărbătoare laică pentru individ și colectivitate, este manifestare de solidaritate, desfășurare de fast și explozie de veselie. Ea este spectacol și ceremonie, având semnificația unui rit inițiatic, ce include elemente dionisiace. Ca și alte poezii coșbuciene, *Nunta Zamfirei* se prezintă ca un monolog, în care rapsodul satului, situat într-un timp prezent – „astăzi" –, evocă, în fața unui presupus ascultător, nunta fără pereche a Zamfirei, despre care s-a dus vestea în toată lumea și a cărei amintire, în ciuda timpului scurs, e atât de vie, încât povestitorul pare să-i fi fost contemporan și martor. Evocarea, departe de a fi neutră, e contaminată de atmosfera caracteristică evenimentului înfățișat, fiind colorată de entuziastă uimire și mândră adeziune, traduse stilistic îndeosebi prin numeroasele propoziții exclamative. Se întâlnește și aici acel lirism „obiectiv", mascat în dosul unor elemente epice sau dramatice, remarcat încă de primii comentatori ai lui **C.** Poezia debutează cu prezentarea protagoniștilor, caracterizați sumar, prin trăsături esențiale din perspectiva mentalității populare și a evenimentului narat și cu elemente stilistice de aceeași proveniență.

Scanned with OKEN Scanner

Săgeată, tatăl miresei, e bogat, cum „nici astăzi domn pe lume nu-i". Zamfira e şi ea unică prin frumuseţe – „Icoană-ntr-un altar s-o pui/ La închinat". În sfârşit, mirele, „Un prinţ frumos şi tinerel", venit „Dintr-un afund de răsărit", ceea ce sugerează o posibilă origine solară (P. Poantă), este „alesul", prin dragostea insuflată fetei. Nu lipseşte nici ideea predestinării – „Că doară tocmai Viorel/ I-a fost menit". Momentul următor, de un puternic dinamism, propulsează evenimentul în centrul lumii. De aici porneşte vestea spre „patru margini de pământ", zburând, ca în basme, cu viteză supereoliană şi punând în fericită agitaţie pe „toţi craii multului rotund" şi pe doamnele lor, care „grăbit au prins/ Să se gătească dinadins/ Ca niciodat'". Într-o mişcare inversă, în „ajunul zilei de nuntit", spre casa lui Săgeată au început să alerge, din toate punctele cardinale, „roiuri" de împăraţi, crai, crăiese, fete şi feciori, cu viteza rădvanelor încărcate, trase fiecare de „patru cai,/ Ba patru sori". Prin enumeraţii, repetiţii, substantive colective, numerale caracteristice basmului – („Nuntaşi din nouăzeci de ţări", „Şi nouăzeci de fecioraşi/ Veneau călări"), sunt sugerate distanţele şi mulţimea celor ce sosesc la nuntă. Prin numirea câtorva oaspeţi („Sosit era bătrânul Grui/ Cu Sanda şi Rusanda lui,/ Şi Ţinteş, cel cu trainic rost..."), caracterizaţi homeric, se subliniază distincţia şi celebritatea acestora. Descrierea grupurilor de tineri realizează ideea de fast şi bogăţie. În sfârşit, este unanim apreciată reuşita statuie ecvestră prezentată în vijelioasă mişcare, sugerată prin versul onomatopeic „Prin vulturi vântul viu vuia", a tânărului prinţ, imagine a superbei virilităţi juvenile. Ultimii sosesc, şi ei într-o mişcare vijelioasă a rădvanului încărcat până la refuz, mirele, nănaşii, socrii mari şi alţi nuntaşi, escortaţi de „nouăzeci de fecioraşi" „călări". Ei sunt întâmpinaţi de un „ales alai", nu mai puţin impresionant şi sub aspect numeric („sfetnici mulţi şi mult popor/ Cu muzici multe-n fruntea lor"). Tot acum apare una dintre puţinele precizări temporale. E luna mai, când şi natura celebrează biruinţa tinereţii şi a vieţii: „Şi drumul tot era covor/ De flori de mai". Întâlnirea celor două alaiuri e prilej de oraţii festive („Paltin-crai a stărostit"), dar mai ales de revărsare a bucuriei în „sunet viu/ De treasc, de trâmbiţi şi de chiu", în faţa căreia povestitorul îşi mărturiseşte neputinţa de a o reda. Episodul următor aparţine mirilor. Apariţia miresei este redată prin singurul verb la perfectul simplu din poezie, conferind momentului şi portretului un relief deosebit: „Şi-atunci de peste larg pridvor/ Din dalb iatac de foişor/ Ieşi Zamfira-n mers isteţ,/ Frumoasă ca un gând răzleţ,/ Cu trupul nalt, cu părul creţ,/ Cu pas uşor". Mai detaliată în varianta iniţială, descrierea miresei e concentrată în cea definitivă, redusă la câteva linii ce reţin ideea de statuie în mişcare, frumuseţe unică, de nedescris în imagini concrete, şi un detaliu vestimentar („Mlădiul trup i-l încingea/ Un brâu de-argint"), ce simbolizează castitatea. Pe aceeaşi linie e sugerat, într-un singur vers, universul sufletesc: „Şi ea mergând spre Viorel,/ De mână când a prins-o el,/ Roşind s-a zăpăcit de drag". Apoi, până la sfârşit, e relatată, într-un „reportaj" original, doar petrecerea colectivă. În vremea cununiei, „poporul adunat" joacă-n drum hora, simbolizând şi ea, prin forma circulară, ideea de centru al lumii şi semnificaţia cosmotică a evenimentului. Descrierea horei este remarcabilă şi ca imagine plastică şi ca sugestie auditivă: „Trei paşi la stânga linişor/ Şi alţi trei paşi la dreapta lor;/ Se prind de mâni şi se desprind,/ S-adună-n cerc şi iar se-ntind/ Şi bat pământul tropotind/ În tact uşor". Ospăţul are proporţii homerice, fiind redat printr-o suită de hiperbole:„Mai un hotar tot a fost plin/ De mese", iar petreceerea a ţinut „patruzeci de zile-ntregi". Singurul „aliment" menţionat este vinul, dătător de frenezie dionisiacă, şi acesta prezentat hiperbolic – „Un râu de vin!". Formele de manifestare a veseliei, chiotul, cântul şi jocul, cuprind toate generaţiile. Nu este omis nici piticul Barbă-Cot care, pus la joc, „sărea-ntr-un picior/ De nu-şi da rând!". Totul este relatat cu aceeaşi entuziasmată uimire, prin exclamaţii repetate: „De-ai fi văzut cum au jucat...", „De-ai fi văzut jucând voioşi...". La petrecerea obştească participă şi soarele, ca martor fericit „Că l-a ajuns şi-acest noroc,/ Să vadă el atâta joc/ P-acest pământ!". Poezia se încheie cu tradiţionala urare de viaţă lungă şi fecunditate adresată noului cuplu de către Mugur-împărat, „cu păharul plin în mâni,/ Precum e felul din bătrâni/ La orice chef între români", precizează acum, ca din întâmplare, poetul. Marea reuşită a poeziei se datoreşte şi prelucrării mai îngrijite a textului, prin renunţarea la lungimi, la unele

Scanned with OKEN Scanner

neologisme şi regionalisme, stilul căpătând acea notă de generalitate specifică întregului poem, cu o tentă populară vădită în cuvinte şi expresii. Dar mai ales versificaţia uimeşte prin virtuozitate şi perfectă adecvare. Sextina, cu primele cinci versuri iambice de opt silabe şi ultimul de numai patru, cu toate rimele masculine, exprimă energie vitală şi se mulează pe ritmul de joc. Este remarcabilă realizarea fluenţei şi a tonusului povestirii mimând perfect oralitatea, prin încadrarea structurilor sintactice în aceste tipare fixe, alternându-se enjambamentul cu cezura puternic marcată, atunci când rapsodul relatează fapte ce-i taie respiraţia. Prin însemnătatea temei, un moment capital al existenţei umane, prezentat în trăsături naţionale, dar şi universale, prin perfecţiunea realizării artistice, *Nunta Zamfirei* a fost şi este socotită capodopera lui **C.** şi totodată o piesă antologică a poeziei româneşti.

EDIŢII: *Balade şi idile*, Bucureşti, 1893 (până în 1947, 23 de ediţii); *Poezii alese*. Cu o prefaţă de Mihai Beniuc, Bucureşti, 1952; *Poezii*. Cu un studiu introductiv de I. Popper, I, Bucureşti, 1958; *Nunta Zamfirei*. Ilustraţii de Florica Cordescu, Bucureşti, 1959; *Versuri*. Cu un studiu introductiv de D. Micu, Bucureşti, 1961; *Nunta Zamfirei şi alte poezii*. Prefaţă de C. Mohanu, Bucureşti, 1961; *Balade şi idile*. Antologie, prefaţă şi note de I. D. Bălan, Bucureşti, 1962 (ed. a II-a, 1964); *Opere alese*, I, *Poezii*. Ediţie îngrijită şi prefaţă de Gavril Scridon, Bucureşti, 1966; *Poezii*. Ediţie îngrijită şi prefaţă de P. Poantă, Cluj–Napoca, 1979; *Poezii alese*. Antologie şi prefaţă de L. Ulici, Bucureşti, 1979; *Balade şi idile. Fire de tort*. Postfaţă şi bibliografie de C. Cubleşan, Bucureşti, 1983; *Poezii*. Antologie şi repere istorico–literare de G. Rădulescu–Dulgheru, Bucureşti, 1985; *Versuri*. Ediţie îngrijită, tabel cronologic de Olimpia Breca, Timişoara, 1986; *Poezii*. Prefaţă, tabel cronologic şi glosar de G. Scridon, Bucureşti, 1987; *Poezii*, I, Prefaţă de M. Tomuş, tabel cronologic de D. Lazăr, Bucureşti, 1988; *Nunta Zamfirei*, Bucureşti, 1989; *Poezii*. Ediţie şi prefaţă de D. Micu, Bucureşti, 1991; *Poezii*. Cuvânt înainte de Octavian Goga, Bucureşti, 1995; *Balade şi idile. Fire de tort. Ziarul unui pierde–vară. Cântece de vitejie*. Antologie, tabel cronologic şi referinţe critice de C. Mohanu, Bucureşti, 1997.

REFERINŢE CRITICE: Gh. Bogdan–Duică, în „Gazeta Bucovinei", nr. 47 (7/29 iunie 1893); C. Dobrogeanu–Gherea, *Studii critice*, III, 1897; O. Goga, *Coşbuc. Discurs de primire în Academia Română*, 1923; N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane*, I, 1934; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); Vladimir Streinu, *Clasicii noştri*, 1943; D. Micu, *George Coşbuc*, 1966; D. Vatamaniuc, *George Coşbuc. O privire asupra operei literare*, 1967; Mircea Tomuş, *Cincisprezece poeţi*, 1968; O. Sulu̧iu, *Introducere în poezia lui G. Coşbuc*, 1970; A. Fochi, *G. Coşbuc şi creaţia populară*, 1971; E. Todoran, *Secţiuni literare*, 1973; G. Munteanu, *Sub semnul lui Aristarc*, 1975; L. Valea, *Coşbuc, în căutarea universului liric*, 1980; *G. Coşbuc interpretat de...* Prefaţă, antologie, note, tabel cronologic şi bibliografie selectivă de Maria Cordoneanu, 1982; Gh. Grigurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiş*, 1989; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, I, 1994; P. Poantă, *George Coşbuc, poetul*, 1994; D. Surăianu, *George Coşbuc – între confuzie şi uitare –* (Studiu critic), 1994.

S. I.

NUNTĂ ÎN CER — Roman de Mircea Eliade, apărut în 1939, la Editura Cugetarea, într-un tiraj de 4000 de exemplare. În legătură cu geneza cărţii, un interes special prezintă confesiunile autorului din ultima perioadă a vieţii (cf. îndeosebi al doilea volum de *Memorii – Recoltele solstiţiului*, Bucureşti, 1991, cap. XV-XVII). Arestat, în timpul dictaturii regale, pe motivul prieteniei şi colaborării sale cu teoreticianul „trăirismului", profesorul Nae Ionescu (al cărui asistent fusese, de fapt, până în acel moment, 14 iulie 1938), **M. E.** este deţinut şi anchetat timp de câteva săptămâni la Siguranţa Generală, după care, dat fiind refuzul său de a se desolidariza *în scris* de mişcarea legionară, este trimis în lagărul de lângă Miercurea Ciuc. Aici, izolat de familie şi de prieteni (cu excepţia celui incriminat, supus aceluiaşi regim), îşi consumă cea mai mare parte din timp citind şi scriind. Astfel, traduce romanul *The Fighting Angel*, de Pearl Buck (în versiunea sa, *Înger luptător*, 1939), redactează noi capitole dintr-un *Jurnal* care-i va crea fireşti probleme, în condiţiile detenţiei, pentru a se consacra în cele din urmă, „pe la mijlocul lui septembrie [1938]", scrierii acestui roman, „visat" tot ca un „roman de dragoste" , dar care, i se destăinuie el lui Nae Ionescu, „să nu semene cu nimic din ceea ce scrisesem până atunci". Scrie îndeosebi noaptea, retras în odăiţa neîncălzită a unui ftizic, internat cu puţin înainte la un spital. Spre sfârşitul lui octombrie, contractând la rându-i o pleurită, e mutat însă şi el, pentru a se reface, la sanatoriul de la Moroeni, unde, în condiţii oarecum privilegiate, îşi încheie şi definitivează manuscrisul, izbutind totodată a-l transmite editorului, P. C. Georgescu–Delafras. Rămâne în sanatoriu până în 25 noiembrie, când este repus în libertate, încât finele lui 1938 îl află reintegrat

Scanned with OKEN Scanner

mediului literar al capitalei. Faptul că romanul ar fi apărut – cum rezultă din evocările citate – încă „înainte de Crăciun", deci în 1938 (de unde şi erorile de datare din diverse surse bibliografice) este infirmat, însă, pe de o parte, de absenţa, din presa literară a lunilor următoare (până prin aprilie 1939), a obişnuitelor consemnări şi ecouri critice, iar pe de alta, de publicarea unui decupaj, *Înainte de ianuarie*, în numărul din 18 martie 1939 al „Universului literar", cu precizarea că aparţine romanului *Nuntă în cer*, „ce va apare zilele acestea la «Cugetarea»". E de presupus deci că autorul memoriilor va fi confundat momentul apariţiei *în volum* a operei, cu acela al includerii unui prim şi substanţial *fragment* din manuscrisul aflat sub tipar în masivul *număr de Crăciun*, (nr. 568/ 1938) al săptămânalului „Vremea" (ultimul din seria retrospectivă a publicaţiei). Această lansare anticipativă (fragmentul se intitula tot *Nuntă în cer*) corespundea, de altminteri, mai curând poate decât însăşi apariţia romanului, intenţiei de „semnal" („voiam să-mi liniştesc prietenii şi cititorii, arătându-le că tot ce mi se întâmplase în acel an nu-mi paralizase creativitatea literară"), reţinute probabil cu precădere de memorialist şi asociate pe bună dreptate atmosferei sărbătoreşti generale a sfârşitului de an. Socotită, retrospectiv, în rândul scrierilor preferate ale lui **M. E.**, cartea nu a beneficiat totuşi de popularitatea şi succesul unor romane anterioare, precum *Maitreyi* sau *Huliganii*, cunoscând o singură reeditare în epocă (1941) şi prea puţine evaluări critice notabile, chiar şi după repunerea ei în circulaţie, prin ediţiile îngemănate (cu *Maitreyi*) din 1969 şi 1986. Ion Lotreanu o ignoră, în mod inexplicabil, în a sa *Introducere în opera lui Mircea Eliade* (1980), iar Eugen Simion îi face loc (e adevărat, sub un titlu de capitol care exclude orice suspiciune vinovată: *O mică, graţioasă capodoperă*) abia în versiunea finală, integratoare, a excelentelor sale exegeze eliadeşti (*Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii*, 1995). În fine, ediţia din 1998 a romanului, deşi lipsită de aparatul critic pe care l-ar fi meritat, are calitatea de a fi înlăturat efectele operaţiei de „cosmetizare", practicate între timp de cenzură. Posesorii unor exemplare aparţinând ediţiilor din 1969 şi 1986 au astfel posibilitatea de a reface integritatea pasajelor vizate, introducând la pagina 256, rândul 20 (respectiv, p. 274, r. 24), după punct, propoziţia *Mă temeam mai ales de ruşi*, iar la pagina 280, rândul 14 (respectiv, p. 299, r. 17), înainte de punct, completarea *bestialităţile ruşilor*.

Preocupat anterior, chiar şi într-un roman ca *Maitreyi*, de revelarea cu prioritate a *dimensiunii profunde a masculinităţii*, sesizabile în opinia sa (cf. *Memorii*, II) prin absolutizarea câtorva idealuri sau moduri de acţiune socotite prin excelenţă virile, precum „setea de *libertate* şi *autenticitate*" ori tentaţia „experienţelor paradoxale" (prin care s-ar distinge, bunăoară, biografia intimă a unui Pavel Anicet), autorul *Huliganilor* încearcă, prin *Nuntă în cer*, să surprindă ceea ce poate ascunde, ca semnificaţii de asemenea de profunzime, „eternul feminin", cel puţin aşa cum ar putea fi el intuit „de un român cu oarecare înţelegere a sensului sacramental al existenţei". Ambiţia scriitorului nu mai vizează, altfel spus, valorile reductibile la „psihologie" şi „evenimente" (termeni consideraţi specifici demersului analitic comun), ci o anume „dimensiune mistică", prin care feminitatea şi-ar depăşi standardele banalizate prin unanimă recunoaştere. De unde şi ambiguitatea care îi prezidează, de fapt, efortul de adecvare, începând chiar cu opţiunea pentru polisemia nedeterminată a titlului, care transferă împlinirea prin eros „într-o lume transcendentă", respectiv *in aeternum* (cf. ibid.). „Structurată după tiparul dialogului" (M. Spiridon), trama romanului urmează schema relativ simplă a unei duble poveşti de dragoste, întreţesute în confesiunile a doi bărbaţi, aleşi de întâmplare să înnopteze împreună, undeva la munte, în aşteptarea vânătorii plănuite în zori. Deşi redate într-o succesiune răsturnată în raport cu timpul biologic reconstituit, cele două istorisiri în care este topit „subiectul" cărţii (formula „romanelor complementare" îi sugera lui Perpessicius asocierea cu *Climatele* lui André Maurois) apar finalmente perfect integrate epic, restabilirea cronologiei reale decurgând de la sine, o dată dezvăluită identitatea fizică, unică, a celui de al treilea personaj, învestit – în absenţă – tocmai cu dificila misiune de revelator al „misticii" feminine. Lena, din confesiunea secundă, oarecum *provocată*, a financiarului Barbu Hasnaş, se dovedeşte a fi una şi aceeaşi persoană cu Ileana din relatarea tulburată de emoţii încă

Scanned with OKEN Scanner

nesedimentate a tânărului scriitor Andrei Mavrodin, cele două întâlniri ale eroinei cu presupusa şansă (de obicei unică) a vieţii refăcând, în „nota de discreţie şi inefabil", remarcată cu justeţe de Eugen Simion ca dominantă stilistică a naraţiunii, avatarurile unui destin străjuit (fatidic !) de idealul tot de atâtea ori păgubos al absolutului. Fapt care-l îndreptăţeşte pe critic să vadă în personajul purtător de mesaj al romanului o Isoldă (referinţă existentă de altfel şi în text) care, „din prea mare iubire", se retrage din calea unor Tristani obsedaţi, la rândul lor, de omeneşti fantasme, dar incapabili – cum admite, cu amărăciune, Hasnaş – de a iubi „îngereşte, cu renunţări, cu jertfe". Creaţie din stirpea eroinelor lui Turgheniev (E. Simion), Lena / Ileana exercită asupra celor doi parteneri succesivi o stranie atracţie, asimilată de fiecare unei veritabile *magii*, în măsură să nască pasiuni devoratoare, pentru a le umili însă apoi fiinţa raţională şi a-i lăsa descumpăniţi: iluzia „dragostei perfecte", unanim râvnite (evident, în limitele eliadeşti, implicite, ale „masculinităţii"), li se spulberă în chip la fel de straniu, în chiar clipa maximei ei iradieri. Prilej pentru autor de a-şi forţa personajele să-şi problematizeze retrospectiv reacţiile, în situaţiile extreme înfăţişate. Ca om de afaceri trecut de vârsta idealurilor vagi şi a elanurilor romantice, Hasnaş, „insul pozitiv" (potrivit „categoriilor polare" decelate de Monica Spiridon), îşi aproximase aspiraţiile de fost Don Juan, atins coercitiv de aripa unei mari iubiri, invocând instituţiile tradiţionale: a *căsniciei*, în care vedea însă doar o modalitate (incontestabil fericită, în cazul său) de a-şi organiza gospodăreşte viaţa intimă („nu mă puteam gândi la viitor decât împreună cu ea", glosează el, nostalgic) şi a *perpetuării*, printr-o dragoste „roditoare". „Am înţeles că dumneata n-ai cunoscut niciodată setea obscură de a te naşte din nou, nevoia unei compensaţii în altcineva decât tovarăşa de iubire şi de viaţă", încearcă el a se disculpa în faţa celuilalt mare vinovat, convocat la divanul reconcilierilor cu trecutul, Mavrodin, etalonul „insului creator şi imaginativ" (M. Spiridon), care îşi formulase, anterior (în raport cu prezentul discursului narativ), sofisticatele rezerve, în această din urmă privinţă, recurgând la străvechiul mit al androginului („făptura aceea cosmică şi liberă, născută din îmbrăţişare") şi punând în ecuaţie dificultatea traducerii lui în realitatea pământeană, cu viaţa ei „fracturată, despicată în miriade de fragmente". „Desăvârşita integrare", de care este condiţionată însăşi ideea supravieţuirii, nu ar putea fi deci concepută, plusează Mavrodin, decât ca „o mare îmbrăţişare" (respectiv, o „împlinire îngerească", desprinsă de orice „rădăcini pământeşti"), prin care omul să se regăsească pe sine „într-o fiinţă cosmică, autonomă şi eternă...". De unde şi pledoaria sa de ins dăruit doar creaţiei *în spirit* pentru „dragostea fără fruct" (singura ferită, pasămite, de riscul „adulterării" unei adevărate şi mari pasiuni). Teză „sublim egoistă", consideră pe drept cuvânt Eugen Simion (întâlnindu-se de altfel în acest punct cu G. Dimisianu, care condamnă deopotrivă „egolatria masculină" de care dau în ultimă analiză dovadă Hasnaş şi Mavrodin). Iubirile ce devastează sufletele celor trei eroi ai romanului par pe de altă parte a parcurge traiectorii guvernate de legile contrapunctului, un accent special având, sub un asemenea unghi de perspectivă, tocmai acest „motiv secundar", al *fructului*. Motiv generator de grave disarmonii în planul destinelor implicate şi sursă, totodată, a unei întregi metafizici în marginea „actului pur al creaţiei" şi a controversatei „libertăţi" a artistului, ca „tip uman bine definit", căruia nu i-ar fi de fapt îngăduit să creeze „decât în arta lui". Punct de vedere anevoie de conciliat, însă, cu imponderabilele amintitei „dimensiuni mistice" a feminităţii... Vinovată, la o primă vedere, pentru abordarea nedibace şi în contratimp a problemei maternităţii, Lena/ Ileana dobândeşte, la capătul celor două experienţe erotice fundamentale, mai curând statutul de unică victimă, „fugile" ei, voit lăsate de fiecare dată neelucidate, constituindu-se, în realitatea romanului, ca tulburătoare probe de generozitate şi putere de sacrificiu, în iubire. Cu intuiţia femeii stăpâne pe propria viaţă interioară şi, tocmai de aceea, incapabilă să-şi deprecieze oferta acceptând compromisul, ea simte în intempestiva dorinţă de procreare a lui Hasnaş mai degrabă indiciul – cert, de altminteri – al unui prematur plictis; şi totuşi, sfârşeşte prin a-şi asuma integral „vina", retrăgându-se, cu o motivaţie ca pentru sine, dar îndeajuns de elocventă ca să-l pună pe gânduri chiar şi pe „omul fixat în real" (cum îl defineşte

Scanned with OKEN Scanner

G. Dimisianu): „Nădăjduisem mereu că măcar lucrul acesta nu-l vom face la întâmplare...". Pentru ca, după cei opt sau nouă ani care se scurg până la noua (și efectiv marea) ei confruntare cu șansa, să capete certitudinea că este predestinată, ca femeie, eșecurilor. Împlinirea „în doi" i se refuză și de data aceasta. Și, iarăși, din rațiuni anevoie de contrazis cu argumente din recuzita comună, întrucât, mai ales dacă acceptăm sugestiile de lectură ale memorialistului de peste ani, dezacordul dintre parteneri nu implică atât „maternitatea ca atare", cât dorința „de natură mistică" a *femeii* de a „întrupa" *nunta* „în cer" și a „sanctifica" astfel, din nou, viața (cf. *Memorii*, II, p. 34). Această apetență mistică, ne mai asigură autorul, nu ar reprezenta de altfel decât „un mod de a fi" al personajului, „același ca la toate femeile, dar asumat total și definitiv numai arareori" (ibid.). Polemizând nemărturisit cu interpretarea călinesciană („Femeia, după inevitabila experiență, adoptă punctul de vedere carnal"), **M. E.** pare astfel a-și îndemna implicit cititorii să-i abordeze de preferință opera din perspectiva acelui „spațiu incontrolabil", invadat de „semne", al *narațiunii mitice* (E. Simion), cultivate oarecum programatic în ultima etapă a creației. Tentația unor abordări mai deschise elementului speculativ transpare însă, pe alocuri, și din comentariile câtorva dintre primii recenzenți ai romanului. Constantin Fântâneru, de pildă, sesizează efortul autorului de a demonstra epic că „taina nunții adevărate se oficiază în cer, dincolo de individ, *după moartea* lui prin contopirea într-un singur *trup cosmic*" (subl. C. F.), dar nu exclude, în mod paradoxal, nici ipoteza unei „clasice pledoarii pentru așezământul căsătoriei rodnice, care menține echilibrul societății". O anume lipsă de unitate ideatică discerne și Pompiliu Constantinescu, în opinia căruia, însă, cartea rezistă negreșit prin cele două „confesiuni vibrante de amor", subordonate tezei că „dragostea moare cu aceeași violență bruscă, cum s-a născut", meritând totodată elogii pentru „figura de emoționante sugestii a Ilenei". Punct de vedere ce pare a fi împărtășit, în ultimă analiză, și de Perpessicius, pe care îl deranjează doar excesul de „luciditate" și de „strictețe", vădit în manevrarea „oglinzilor paralele" ce-i servesc autorului în periplul său prin „câmpul ficțiunii epice". Faptul că, sub diverse aspecte, romanul „scapă determinărilor tradiționale" (Eugen Simion, comentând „superbul personaj feminin" care dă viață paginilor cărții) nu poate însă decât să-i asigure longevitatea de „mică, grațioasă, capodoperă".

EDIȚII: *Nuntă în cer*, București, 1939; ed. a II-a, 1941; *Maitreyi. Nuntă în cer*. Cu un studiu introductiv de Dumitru Micu, București, 1969; *Maitreyi. Nuntă în cer*. Postfață și bibliografie de Gabriel Dimisianu, București, 1986; *Nuntă în cer*, cu o notă asupra ediției de Mircea Handoca, București, 1998.

TRADUCERI în limbile: *polonă* (*Wesele w niebe*, trad. Zb. Czernecki, Varșovia, 1977), *franceză* (*Noces au Paradis*, trad. Marcel Ferrand, Paris, 1981, 1986), *italiană* (*Nozze in cielo*, trad. Mariano Baffi, Milano, 1983 – premiul „Isola d'Elba", 1984), *cehă* – împreună cu *Maitreyi* (*Bengàlska noč*, trad. și prefață Jiri Nasimec, Praga, 1988), *germană* (*Hochzeit im Himmel*, trad. Mariana Șora, Freiburg im Breisgau, 1989, 1992), *spaniolă* (*Boda en el Cielo*, trad. Joaquin Garrigos, Barcelona, 1995).

REFERINȚE CRITICE: C. Fântâneru, în „Universul literar", nr. 15, 1939; P. Constantinescu, în „Spectacolul", nr. 4, 1939; Miron Suru, în „Meșterul Manole", nr. 4, 1939; Izabela Sadoveanu, în „Adevărul literar și artistic", nr. 961, 1939; Octav Șuluțiu, în „România literară", nr. 11, 1939; G. Lungu, în „Jurnalul literar", nr. 25, 1939; Maria Banuș, în „Azi", nr. 16, 1939; Perpessicius, în „România", nr. 472, 1939 (repr. *Opere*, 8, 1978); Sept. Bucur, în „Gândirea", nr. 7, 1939; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; Florin Manolescu, în „România literară", nr. 10, 1970; Leon Baconsky, în „Steaua", nr. 5, 1970; Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, 1978; D. Micu, *Scriitori, cărți, reviste*, 1980; G. Dimisianu, *Lecturi libere*, 1983; Al. Paleologu, în „Caiete critice", nr. 1-2, 1988; Monica Spiridon, ibidem; Eugen Simion, *Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii*, 1995; Mircea Handoca, *Convorbiri literare cu și despre Mircea Eliade*, 1998.

L. B.

NUNȚILE NECESARE — Roman de Dumitru Țepeneag. A fost publicat mai întâi în 1977 la Paris, în colecția „Textes" a Editurii Flammarion, în traducerea lui Alain Paruit. Scriitorul se afla atunci în exil, deposedat și de cetățenia română, după ce înființase revista „Cahiers de l'Est". În țară, cartea nu a putut apărea decât după schimbările din decembrie 1989, fiind tipărită de Editura Fundației Culturale Române din București la începutul anului 1992. Când e reluată, în același an, la editura bucureșteană Ars Amatoria, autorul scrie într-un *Avertisment* că noua ediție apare pentru a corecta „jalnicul spectacol" al erorilor

Scanned with OKEN Scanner

de imprimare oferit de cea dintâi. Notează și că „prezenta ediție este limitată la 200 de exemplare numerotate, cu semnătura (sa) autografă, și nu va fi pusă în comerț" și că „fiecare exemplar cuprinde o serigravură originală de Mircea Dumitrescu, reprezentând portretul autorului cărții". Mențiunea de la sfârșitul textului indică data și locurile scrierii: „Viena 1974- Paris 1976".

Având ca bază de plecare schema conflictuală a *Mioriței*, romanul lui **D. Ț.** este, cum s-a observat imediat, „o parafrază, o rescriere, o resemantizare a baladei", în sensul că „sacralitatea mitului e situată chiar în inima profanului" (Gheorghe Crăciun). „Profanul" e aici mediul școlar rural, cenușiu și meschin, iar trama narativă e redusă la câteva întâmplări. Un om bolnav, ținut la pat în odaia lui igrasioasă, plină de șoareci și cu pereții acoperiți de limacși, soția sa Ana, profesoară ca și el la școala din sat, înregistrarea unor voci și zgomote de obiecte care se aud de la un ospăț dintr-o cameră vecină, amintirea unei excursii în munți, declanșată de fotografia unei eleve, conflictul banal dintre protagonist și alți doi colegi profesori, care vor să-l compromită – sunt mărunțele prezențe și fapte cotidiene în jurul cărora se construiește o complexă desfășurare de metamorfoze onirice. Starea febrilă provocată de boală și sentimentul morții apropiate contribuie la aceste transformări. Profesorul în agonie se numește, în mod semnificativ pentru relația cu balada, Ciobanu, iar colegii săi, care pregătesc un „raport" către inspectorat prin care denunță iubirea mai degrabă platonică pentru o elevă, poartă numele de Munteanu și Pădureanu, legate de același mediu pastoral. Aceeași sugestie o conțin și numele personajelor feminine: Ana (soția), Anica (eleva din fotografie, îndrăgostită de profesor și iubită de el), Ileana (o bucătăreasă de la internatul școlii) – adică variante onomastice trimițând la *agna* din etimologia latină a *mieluțelei*... mioritice. Anica, singura ființă cu adevărat pură din acest univers, este și cea care va afla despre manevrele profesorilor rivali și-l va avertiza pe dascălul admirat; are, așadar, rolul „mioarei" din baladă. Elementele de decor natural ce revin laitmotivic de-a lungul romanului țin de asemenea de „spațiul mioritic": peisaj ondulat, de coline și văi, străbătut de mișcările turmelor de oi și în care reverberează sunetul de tălăngi. În lumea reveriilor sau coșmarelor protagonistului, *oile* sunt prezențe obsedante, repere simbolice într-un spațiu securizant, cald, solar, ori obiecte ale deriziunii (în scenele grotești de zoofilie, al căror actor central e un pitic de o senzualitate monstruoasă); capetele de miei nu lipsesc nici de pe masa ospățului, prezența aceluiași animal fiind asociată, în alte situații, cu ideea de vulnerabilitate și jertfă. Turma de oi pătrunde și în curtea școlii în care are loc acțiunea, iar cei doi ciobani care le păzesc ajung în final să fie dezbrăcați de hainele lor, în care se învestmântă profesorii Munteanu și Pădureanu, participanți la o nouă farsă. Cum se poate vedea, „rescrierea" baladei se face, în general, în registru grotesc și în tonalități sumbre, romanul fiind reversul său degradat, imaginea cu multiple răsfrângeri a unui univers derizoriu, mărginit și trivial. Compoziția cărții e doar în aparență necontrolată, cu discontinuități și rupturi de planuri, cu alunecări rapide de la un fapt la altul și interferențe semnificative; în realitate, reluând un număr restrâns de „întâmplări", scriitorul produce o foarte mare diversitate de variațiuni pe aceste teme, unificate în ultimă instanță de atmosfera onirică. Din patul agoniei sale, personajul central amestecă inevitabil frânturi de realitate cu scene de vis crescute din obsesii, violent senzuale, de evadare spre orizontul înseninat al iubirii, generate de vulgaritatea extremă a lumii din jur, încarnată în primul rând de colegii săi delatori ori de diversele tipuri de violență (legate de personaje precum Piticul și Măcelarul). În textura densă a romanului se reușește sugestia unei pluralități de planuri ale trăirii și exprimarea, cum s-a observat, chiar a mai multor lumi, în care obsesiile, reveriile, suferința concretă, în datele mizeriei ei fizice, halucinația, coșmarul comunică fără ca cititorul să fie vreodată cu adevărat sigur de natura reală a „evenimentelor". Personajele dintr-o fotografie coboară fără trepte în cvasi-realitatea onirică, se regăsesc în „nunta" reală, în situații de carnaval grotesc ce amalgamează festinul cu scenele de bordel de o senzualitate trecută în caricatură și burlesc; petrecerea capătă alteori un aer funebru, ambigua nuntă din final, regizată sub ochii Inspectorului, avându-l ca mire pe profesorul în agonie. N-a scăpat comentatorilor

Scanned with OKEN Scanner

gradația subtilă a narațiunii, desfășurată în crescendo, și „ritmat(ă) de propoziții individualizate în text, ca niște bătăi de inimă", cu predominarea inițială a „elementelor realului" (decorul camerei în care agonizează protagonistul, zgomotele care vin dinspre bucătărie) și extinderea spațiului „reveriilor" de „coloratură ciudată erotico–mitică" (Ion Mureșan). De această dimensiune mitică țin și deschiderile „metafizice" ale cărții, prin care se regăsește ceva din dimensiunea solemnă a morții, în reveria unui decor cosmic, preluat din balada populară. Preponderentă până la a obtura astfel de perspective este însă în roman fața grav deteriorată a lumii „mioritice", văzută în aspectele ei sordide, triviale, lipsite de speranță: personajul central al romanului e tocmai victima acestei lumi pe care o refuză și de care este respins; nunta sa „necesară", dictată de urâtul care-i marchează viața și moartea, nu poate avea decât o încheiere de carnaval grotesc. Romanul lui **D. Ț.** se refuză însă unei lecturi univoce. „Oniric", textul său nu cedează automatismului psihic suprarealist de care teoreticianul mișcării promovate în anii 70 se și distanța, vorbind despre un „onirism estetic", întemeiat pe construcția lucidă, controlată, a efectelor. Foarte atenta artă combinatorie ce susține edificiul cărții articulând o întreagă rețea de motive recurente, prezente în sistemul de vase capilare al textului, îi asigură polisemia, apropiindu-l de densitatea simbolică a unui poem în proză. Acestui „excelent poem", tot Gheorghe Crăciun i-a făcut o caracterizare ce sintetizează câteva trăsături importante, care îl situează printre cărțile cele mai reprezentative ale literaturii române contemporane: o „forță de insolitare a realului, extraordinara putere obsesională a stilului, toată finețea construcției, cu paralelismul, intersectarea, reversibilitatea celor două mari planuri: viața și moartea, profanul și sacrul, contingentul diurn și transcendentul oniric".

EDIȚII: *Nunțile necesare*, București, 1992; *Nunțile necesare*, Coperta și serigravura de Mircea Dumitrescu, București, 1992.

REFERINȚE CRITICE: Fevronia Novac, în „România literară", nr. ,1992; Gh. Crăciun, în „Arca", nr. 7-8, 1992; Idem, în „Familia", nr. 1, 1994; Marian Victor Buciu, în „Ramuri", nr.1, 1993; I. Mureșan, în „Vatra", nr. 9, 1994; Irina Petraș, *Literatură română contemporană*, 1994; Iulian Ciocan, în „Basarabia", nr. 10-11, 1995; Nicolae Bârna, *Țepeneag. Introducere într-o lume de hârtie*, 1998; Marian Victor Buciu, *Țepeneag: între onirism, textualism, postmodernism*, 1998; Sorin Alexandrescu, *La modernité à l'Est*, 1999.

I. P.

NUVELE — Volum de proză scurtă de I. A. Bassarabescu. Operă de debut a scriitorului, apărută în 1903, la Editura „Socec" din București, a avut parte de o primire critică extrem de favorabilă în epocă; aprecieri reconfirmate și la apariția celui de-al doilea volum, *Vulturii* (1907), premiat în 1908 de Academia Română, care-și va repeta decizia în 1920, cu ocazia apariției cărții *Un dor împlinit* (1919). Toate acestea, însă, pe fondul unei progresive sterilități literare, de-abia mascate sub un transparent artificiu editorial: reluând în sumarul volumelor sale succesive, destul de numeroase, mereu cam aceleași texte, autorul le rotează la titlul volumului, spre a da (a-și da, poate) iluzia prosperității.

Omul Bassarabescu îi supraviețuiește mai multe decenii *scriitorului* Bassarabescu, supraviețuiește și epocii interbelice, atât de necruțătoare cu fostele „glorii" de dinaintea războiului. Asemeni multor altora, **I. A. B.** este, și el, o „glorie apusă" între cele două războaie mondiale, când de altfel scrie sporadic și mai nimic notabil (excepție pentru schița *Un om în toată firea*, 1924), „Premiul național pentru proză", decernat în 1930, fiind pur aniversar (la 60 de ani). Aprecierile unanim favorabile, entuziaste chiar, cu care, la primele-i volume, **I. A. B.** fusese întâmpinat de critica vremii (Octav Botez, Ion Scurtu, Mihail Dragomirescu ș. a.) ca o mare speranță a prozei românești, ca un tânăr talent ce se anunța a „deveni un mare scriitor" (aprecierea îi aparține lui Duiliu Zamfirescu) și-au atenuat generozitatea și s-au nuanțat circumspect o dată cu trecerea anilor. Premiat de două ori de Academia Română (1908, 1920), care-l și alege membru corespondent în 1909, la propunerea aceluiași Duiliu Zamfirescu, **I. A. B.** va fi însă – simptomatic – respins în 1935, când Mihail Sadoveanu îi susține candidatura de membru activ al Academiei. În 1941, **I. A. B.** era deja, pentru G. Călinescu, un caz clasat, un scriitor care „a izbutit să-și facă în literatura română o fizionomie proprie cu un minim de activitate literară". Consensul istoriei literare îl situează

Scanned with OKEN Scanner

astăzi pe **I. A. B.**, alături de I. Al. Brătescu–Voinești, de D. D. Pătrășcanu și de alții, printre scriitorii care, la începutul acestui secol, au continuat tradiția „genului scurt" căruia anterior îi conferise strălucire și îi consolidase audiența geniul lui I. L. Caragiale. Lipsit de invenție și de suflu epic, dispunând în schimb de expresia lapidară și de un acut simț al observației realiste, **I. A. B.** își va exercita aceste calități asupra unui material furnizat nu de imaginație, ci de experiență: scene, situații și întâmplări „trăite", din viața „provinciei" de altădată, mărunte, banale, insignifiante ca și aceasta, situații și episoade în care personaje de condiție umilă, liniar concepute, își epuizează o vitalitate modică, deviată spre tic și automatism, eșuată în stereotipii de comportament, în rutină ori fixație, în mici manii inofensive, în *hobby*-uri sau tabieturi. Floricultura decorativă (*Leandrii*), dereticatul maniacal (*Între acareturi*), procesomania și fumurile aristocratice (*Un dor împlinit*), despotismul didactic și avariția (*Domnu Tanu*), calculele matrimoniale (*Nerăbdătorii*, *Sâmburele*, *De pe culme*), ambiția afișării publice (*Un dejun*, *Don Bazil*), bovarismul mahalagesc (*Pe drezină*) sau pur și simplu îndobitocirea unui abandon vegetativ de-o viață (*Spre Slatina*, *Vulturii*, *Perseanu*) etc. etc. – sunt, toate, fie cauze, fie simptome ale unei drastice rezecții caracteriale, cu consecințe literare pe măsură. Din acest unghi, proza lui **I. A. B.**, alături de cea a lui Brătescu–Voinești, îi oferă lui G. Călinescu prilejul ideal de a argumenta cunoscuta sa disociație teoretică între personajul de nuvelă și cel de roman, întrucât „reducția vitalității spirituale are adesea drept consecință și aci apariția stereotipiei și a sistematizării maniacale" . Toți comentatorii lui **I. A. B.** au remarcat, apoi, logica artistică în virtutea căreia un astfel de material uman se înscrie, cu necesitate, într-un registru stilistic comico–umoristic, raportarea la Caragiale fiind aici nelipsită. Nu sarcasmul caustic și incisiv al maestrului definește însă „râsul" lui **I. A. B.**, ci o ironie benignă, surdinizată de o discretă compasiune și, cine știe, de o secretă complicitate (era, doar, el însuși, la Ploiești, adept zelos al limbii esperanto!). Scriitorul știe să-și asume și direct acest „fond liric" de regulă refulat prin ironie și umor, mânuind cu siguranță și simț al măsurii un material atât de riscant estetic cum este sentimentul, emoția psihologică frustă, piesa cea mai concludentă din acest punct de vedere fiind schița *Un om în toată firea*. Remarcabile sunt și „naturile moarte", în tradiția Macedonski – Anghel, unde sagacitatea percepției (vizuale, în primul rând) și știința aglomerării funcționale a detaliilor sunt chemate să reconstituie „din fărâme" o atmosferă, un caracter, o ambianță determinată social, profesional, psihologic – omul viu care pentru moment lipsește din cadru, care este „plecat de acasă" (fiind vorba mai ales de interioare domestice), dar a cărui amprentă asupra lucrurilor familiare îl suplinește și-l trădează în lipsă. Astfel de „oameni invizibili" stau parcă să se întoarcă dintr-o clipă într-alta în încăperile mai mult sau mai puțin sordide, mobilate și decorate mai mult sau mai puțin *kitsch*, din *Acasă*, *Cât ține liturghia*, *Noi și vechi*, ori în deprimanta curte de internat școlar din *În vacanță* – locuri și lucruri pe a căror suprafață, în absența locatarilor, alunecă iscoditor, centimetru cu centimetru, raza de lanternă a unui impersonal ochi de detectiv mereu la pândă, având darul de a insufla parcă și lucrurilor neînsuflețite pe care le atinge în treacăt o neliniștitoare pândă reciprocă. Antologic este însă **I. A. B.** cu adevărat în câteva schițe (*Sâmburele*, *Vulturii*, *Spre Slatina*, *Un om în toată firea* ș. a.), net epice și comportamentiste, de o extremă economie a mijloacelor și încheiate cinematografic printr-un *stop–cadru* care, retezând și „înghețând" în final mișcarea pe o secvență ce o rezumă „vizual", imprimă întregului o reverberație retroactivă care stăruie apoi și după ultimul cuvânt al textului. În *Sâmburele*, de exemplu, – schiță care-și ilustrează paradigmatic „specia" – impiegatul Popescu „de la gară", venit în vizită protocolară de prezentare la aleasa inimii, Luxița, rămâne pentru eternitate încremenit în plecăciunea pe care-o face la plecare spre a săruta deferent mâna „coanei Eleanca", virtuala soacră, mână în a cărei palmă, însă, involuntar, depune cu această ocazie un buclucaș sâmbur de caisă rămas în gură de la ritualul „tratament" cu dulceață și pe care nu îndrăznise până atunci a-l expulza într-o manieră mai lipsită de *bon ton*, dar și de complicații. *Stop–cadru* care prelungește dincolo de ultimul cuvânt al textului și subtonurile afectului sau afecțiunii auctoriale și

Scanned with OKEN Scanner

naratoriale cu care gestul personajului este discret acompaniat: „Există o nuanță între atitudinea lui Caragiale și aceea a d-lui Bassarabescu" – observa Pompiliu Constantinescu. „Deși eroii săi sunt ființe vegetative, maniaci pitorești, constituind mai mult un ierbar omenesc decât o impunătoare galerie, totuși, rămâne biograful duios, numai punctat de ironie, al unor epave umane. Caragiale nu iubea pe oameni; d-l Bassarabescu îi iubește, nu atât prin efuziunea sentimentalității, cât plecându-și asupra micilor dar covârșitoarelor metehne ce-i agită o inteligență plină de simpatia curiozității". Sau, cum constata și Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români*, „atitudinea sa este a unui humorist delicat, care nu-și permite să râdă de eroii lui, decât pentru că în taină le dăruiește iubirea și compătimirea sa".

EDIȚII: *Nuvele*, București, 1903; *Vulturii*, București, 1907 (ed. a II-a, 1925); *Norocul*, București, 1907; *Noi și vechi*, București, 1909; *Nenea*, București, 1916; *Un dor împlinit*, București, 1919 (ed. a II-a, 1927); *Moș Stan*, București, 1923 (ed. a II-a, 1937, ed. a III-a, 1943); *Schițe și nuvele*, București, 1923; *Spre Slatina*, București, 1924; *Pe drezină*, București, 1924; *Un om în toată firea*, București, 1927; *Domnu Dincă*, București, 1928; *Opere complete*, vol. I-II, București, 1939–1940; *Proză*, București, 1942; *Schițe și nuvele*, prefață de Zoe Dumitrescu– Bușulenga , București, 1953; *Schițe și nuvele*, prefață de S. Milorian, București, 1955; *Lume de ieri*, prefață de Al. Piru, București, 1958; *Un om în toată firea*, prefață de T. Avramescu, București, 1961; *Pe drezină*, prefață de G. Dimisianu, București, 1963; *Scrieri alese*, ediție îngrijită și prefață de T. Vârgolici, București, 1966; *Nuvele și schițe*, București, 1985.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu, *Critice*, I, 1909, 1920: idem, *Istoria literaturii române contemporane*, IV, 1928; idem, *Scrieri*, V, 1973; idem, *Opere*, IV, 1986; N. Davidescu, *Aspecte și direcții literare*, I, 1921, 1975; O. Botez, *Pe marginea cărților*, 1923; O. Botez, *Scrieri*, 1977; N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, 1934; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; T. Vianu, *Opere*, V, 1975; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); G. Călinescu și colaboratorii, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", anul III, vol. I, 1954; T. Vârgolici, *Doi nuveliști*, 1965; P. Constantinescu, *Scrieri*, I, 1967; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, 1970; D. Micu, *Început de secol. 1900–1916. Curente și scriitori*, 1970; M. Mănescu, în „Manuscriptum", nr. 4, 1982; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, I, 1995.

C. R.

NU SUNT CE PAR A FI ... — Volum de poezii de Ion Minulescu. A apărut în 1936 la Editura Fundației pentru literatură și artă „Regele Carol II", din București. Cele 44 de poezii din ediția princeps au fost grupate în trei cicluri, dintre care primul a rămas fără titlu, al doilea se intitulează „Șase variante" și cuprinde formele definitive ale unor poezii mai vechi (*Într-un bazar sentimental, Sosesc corăbiile, Crepuscul la Tomis, Pastel banal, Marină estivală, Spre insula enigmă*), iar al treilea se intitulează „Două groteşti" și este alcătuit din poeziile: *Păpușa automată* și *Sinuciderea unui anonim*. În edițiile de mai târziu, *Versuri* (1939) și *Versuri* (1943), configurația volumului va cunoaște schimbări importante: din primul ciclu va fi retrasă poezia *Ploaia Sfântului Ilie*, iar ultimele două cicluri vor fi eliminate complet. În schimb, sumarul va fi adăugit cu texte mai vechi, publicate între 1906 și 1921 (*Poveste scurtă, Cântecul nebunului, Da capo al fine, Epilog*), și mai noi, publicate între 1936 și 1939 (*Quiproquo, Rânduri pentru Mi-Tzu-Ko, Apariție nocturnă, Clopotele Învierii, Strofe pentru El, A XI-a poruncă, Retrospectivă sentimentală, Povestea mea și-a lor, Romanța inimii, Drum crucial, Ita est*), ajungându-se în final ca întregul să cuprindă un număr de 50 de poezii. Majoritatea datează din anii 1930-1936. Au fost tipărite mai întâi în reviste precum „Viața literară", „Flacăra", România nouă", „Comedia ilustrată", „Săptămâna literară", „Viața românească" (11 poezii), „Gândirea", „Vremea", „Adevărul literar și artistic" (4 poezii), „Dimineața", „Cuvântul liber" (10 poezii), „Revista Fundațiilor Regale" (5 poezii), „Familia", „Pagini basarabene". Se întâmplă deseori ca o poezie, după o primă apariție în revistă, să fie reprodusă și de alte publicații interesate de colaborarea lui **I. M.**, contribuind astfel la popularizarea ei. La reluarea poeziilor în volum, autorul a revenit asupra unor versuri, a făcut unele schimbări, de obicei puțin importante, constând în mici revizuiri stilistice, reformulări, condensări ale expresiei, uneori extinderi. Întâlnim și cazuri în care variantele din reviste sunt foarte diferite de cele definitive, necesitând o lectură paralelă și comparativă. Oricât ar părea de neobișnuit pentru un poet cu darul spontaneității, există totuși un laborator minulescian, și el dovedește un travaliu atent asupra manuscriselor. Câteva poezii (*Rânduri*

Scanned with OKEN Scanner

pentru cuvintele „Nu" şi „Da", Nu sunt ce par a fi...) s-au păstrat şi în versiunea franceză realizată de Olga Cruşevan-Florescu. Fapt mai puţin obişnuit, aproape toate poeziile din volum sunt dedicate unor celebrităţi ale epocii, pe care poetul le-a cunoscut şi al căror prieten uneori a fost: scriitori, pictori, actori, jurişti, politicieni, preoţi, medici, ziarişti.

Modificările operate de **I. M.** în cuprins cu ocazia publicării ediţiei definitive din 1939 au avut, în principal, două consecinţe: pe de o parte, prin eliminarea poeziilor groteşti, volumul se închide la unul din capetele sale, nemaioferind nici un indiciu asupra evoluţiilor viitoare ale poetului, iar pe de altă parte, prin adăugirea unor poezii mai vechi, se deschide la celălalt capăt, făcând pod cu etape anterioare de creaţie, ce păreau depăşite. Vom avea astfel surpriza de-a citi – răzleţite printre poeziile mai noi – versuri scrise în maniera anilor de. dinaintea primului război mondial, când simbolismul se afla încă la începuturile sale, dar şi versuri ce completează, tardiv, cicluri de altădată, bine cunoscute din lectura volumelor precedente. Dacă în 1936, când apărea ediţia princeps, intenţia lui **M.** a fost, se pare, aceea de-a atrage atenţia asupra unei „cotituri" ce a survenit în biografia lui creatoare, trei ani mai târziu, având prilejul să îmbogăţească sumarul volumului, poetul încearcă să atenueze diferenţa cărţii şi să-i slăbească omogenitatea, făcând loc unor texte ce reactualizează o formulă a cărei notorietate era, de acum, epuizată. Poeziile datând din anii colaborării la revista „Flacăra" a lui C. Banu, cum ar fi bunăoară *Da capo al fine*, vehiculează un limbaj cu care suntem deja obişnuiţi, ţesut din cuvinte cu rezonanţe grave, de orgă, având conotaţii metafizice, precum: martiri, catacombe, granit, mausoleu, veşnicie, pergament, dogme, univers, tragedie etc. Înfiorat de o viziune solemnă („E-atâta majestate") asupra trecutului literar, asupra marilor poeţi dispăruţi, asupra iambilor şi troheilor din alte vremuri, autorul regăseşte tonalităţile odei şi face din poezie un act de apoteozare. Unele versuri („eu sunt ultimul venit") consună până la autopastişă cu acelea din celebrele *Romanţe pentru mai târziu* (1908). Poeziile din această categorie sunt singulare în volum, n-au legături vizibile cu restul, nici la nivelul conţinutului şi nici la acela al formei. Ele se adaugă unor serii tematice vechi, deschise de poet în cărţile precedente, cum se întâmplă, de pildă, cu *Epilog* care vine să încheie ciclul „marinelor" început în urmă cu aproape treizeci de ani. La maturitate, poetul ajunge să se autociteze – uneori cu ironie – şi să reia imagini şi chiar versuri întregi din poeziile sale de tinereţe. Deşi apar întrucâtva izolate în corpul volumului, textele acestea au rostul de-a întoarce atenţia cititorului înspre trecut şi de a-i reaminti experienţe poetice al căror ultim ecou se aude abia acum, când poetul a intrat într-o nouă fază de sensibilitate. Observaţia lui Şerban Cioculescu, făcută la apariţia volumului, că autorul a renunţat la tematica exotică, adoptând limbajul tradiţionalist, a fost primită cu mult interes de criticii de azi, cărora li s-a părut a descifra aici particularitatea cea mai importantă a ultimei etape din creaţia minulesciană. Ideea merită a fi examinată cu atenţie şi mai ales cu prudenţă, pentru a nu scăpa din vedere nuanţele ce pot apărea şi care ar putea duce discuţia într-o altă direcţie. Există, într-adevăr, dovezi că în această perioadă autorul a fost atras de estetica tradiţionalistă şi a scris versuri în care cosmopolitismul, drag simboliştilor, începe să se retragă, făcând loc inspiraţiei autohtone. Nu e lucru obişnuit să descoperi într-o carte de **I. M.** poezii în vers folcloric (*Rânduri pentru păsările călătoare* şi *Romanţa inimii*) sau poezii programatice, precum *Rânduri pentru Anul Nou* şi *Nu sunt ce par a fi...*, în care poetul să vorbească deschis despre opţiunea sa pentru tradiţionalism. El pare hotărât să înlocuiască, în mod simbolic şi oarecum ostentativ, covoarele de Buhara cu velinţe olteneşti şi să pună deoparte paharul de argint, căci e „pahar străin", şi să bea de acum înainte doar din autohtona „ulcică de pământ". Şi fiindcă tradiţionalismul a găsit întotdeauna un izvor de lirism în genealogie, poetul va deveni, la rându-i, preocupat de obârşiile sale, numărând îndărăt nu mai puţin de cinci generaţii de olteni. Poeziile se clădesc, de data aceasta, pe motive ale basmului popular sau pe o tematică istorică şi legendară, împrumutând cuvinte din vocabularul tradiţiei: ciutură, descântec, ogradă, datină, ciubote, specific românesc, strămoşi etc. La acest nivel, accentele autohtoniste ale lui **I. M.** ne apar ca un fenomen de imitaţie, deloc sau prea puţin diferenţiate de acelea răspândite în

Scanned with OKEN Scanner

epocă. Dincolo de ele, deslușim însă o polemică surdă cu reprezentanții tradiționalismului propriu–zis, care, în concepția autorului, greșesc ori de câte ori caută „specificul românesc" în aspectele efemere ale vieții naționale. Acesta ar trebui urmărit, dimpotrivă, în tot ce a rămas viu de-a lungul istoriei, fiind și astăzi la fel de gustat ca în urmă cu secole. Tradiția de la care poetul se revendică până la urmă și pe care dorește s-o valorifice estetic este o tradiție populară, urbană și naivă, ignorată de obicei sau respinsă de către susținătorii poeziei savante. **M.** o descoperă în cântecul lăutăresc, în lumea veselă și zgomotoasă a cârciumilor de la periferie (*Specific românesc*), în panaramele de bâlci, cu jocuri și glume, cu măscăriciul Pepi „nebun după Pepita" (*Solilocul măscăriciului*), dar și în spectacolele de cabaret, cu dansatoare și amorezi, unde înflorește mica poezie erotică de genul romanței și madrigalului (*Romanța retrospectivă*). Poetul nu va uita niciodată versurile unui „cântec de rușine" auzit în copilărie la Slatina și le va insera într-una dintre poeziile lui programatice (*Nu sunt ce par a fi...*), arătând și în acest mod filiera în care se situează. Tradiția naivă alcătuiește stratul de adâncime al poeziei lui **I. M.**, stratul stabil și consistent, peste care 's-au depus felurite aluviuni – simboliste la început, autohtoniste apoi –, fără a izbuti să-l acopere cu totul, dimpotrivă, fiind ele absorbite și reconfigurate, uneori până la nerecunoaștere. Pe această linie se află poezii precum *Sinuciderea lui Don Juan, Fapt divers, Romanța retrospectivă, Poveste scurtă, Rânduri pentru Moș Crăciun* și *Rânduri pentru Brigitta*, ale căror rădăcini îndepărtate sunt de căutat în literatura „joco-serie", chiar dacă unele versuri se hrănesc și din pagina de ziar consacrată „faptelor diverse". Dincolo de versificația modernă și de limbajul neologistic, pot fi întrevăzute vechile forme ale comicului popular, precum fațeția, jocurile de carnaval, farsa, anecdota etc. Pe un ton nu foarte serios, care nici nu i-ar fi stat bine, crezând doar pe jumătate în ceea ce spune, poetul a mărturisit odată că în cărțile sale a scris doar „glume", convins că astfel nu va îmbătrâni. Citite pe dedesubt, poeziile acestea își dezvăluie într-adevăr structura din adânc, tiparul vechi de fațeție populară, vizibil în transparența micilor narațiuni amuzante care au făcut întotdeauna deliciul publicului numeros și necultivat, amator de istorioare nostime. Precum autorii farselor de odinioară, **I. M.** exploatează resursele comice ale disputelor conjugale, înveselit mai ales de figura bărbatului încornorat, a bărbatului alungat sau prădat. Deloc misogin, deloc rigorist, poetul scoate iubirea de sub incidența judecății morale, tratează cu îngăduință și înțelegere „trupul nesătul" și dragostea „fără rușine", deromantizând femeia și iertând-o că e senzuală și caută mereu plăcerea. Prin hedonism și prin abolirea normelor puritane, **I. M.** reînnoadă cu vechea cultură a râsului popular, iar pe de altă parte prefigurează etica „slabă" a epocii postmoderne, în care imperativele categorice – oricare ar fi ele – nu-și mai găsesc locul. Deși e tot o „humorescă", *Rânduri pentru Moș Crăciun* se deosebește întrucâtva de celelalte din serie, nefiind derivată din farsa populară a certurilor și împăcărilor conjugale, ci din tradiția glumelor de sărbători. În alcătuirea aceluiași strat de adâncime intră apoi romanțele (*Romanța negativă, Romanța meschină, Epilog sentimental, Quiproquo, Rânduri pentru cuvintele „Nu" și „Da"*) și madrigalele (*Cântăreața anonimă, Rânduri pentru Mi-Tzu-Ko*). Ideea lui **I. M.** este că romanțele noi, de sezon, nu sunt decât refrenele unor cântece mult mai vechi și parțial uitate, ceea ce înseamnă că avem de-a face în acest caz cu unul din genurile cele mai stabile și cu o durată de existență dintre cele mai lungi în poezia românească. Romanțele sunt forme de retrăire a trecutului și se hrănesc din amintiri, din regrete, din nostalgie, făcând din sentimentalism o tonalitate generală, dar acceptând totuși, în anumite limite, umorul blând și ironia afectuoasă. Versurile strâng laolaltă imagini ce vor deveni mai târziu clișee ale genului, precum: fotografia veche uitată într-un sertar și regăsită după ani și ani, plânsul îndurerat al celui îmbătrânit, regretul după vârsta tinereții, ultimul sărut, întoarcerea bărbatului în curtea cu zarzăr înflorit a iubitei de demult etc. Totul se leagă într-o sintaxă vie, febrilă, cu îndemnuri, întrebări, rugăminți, rostite cu patetism, într-o notă melodramatică, mai puțin sfâșietoare totuși decât la Eminescu sau Bacovia. Autorul calcă pe urmele lui Macedonski și dezvrăjește iubirea, deslușind în ea un „răcnet doar de bestie turbată", cum citim în *Epilog sentimental*. Dar nu numai iubirea, ci și omul

Scanned with OKEN Scanner

apare acum dezvrăjit şi asemănat tot mai mult cu un manechin dintr-o vitrină spartă. Poetul se desparte în acest punct de tradiţia naivă şi – zice Şerban Cioculescu – „dă romanţei un stil simili-modernist". Când vorbeşte despre sine, **I. M.** se recomandă în repetate rânduri ca autor de madrigale, unele scrise la cererea expresă a femeilor, sensibile – se pare – la gesturile de curtoazie şi la complimentele lui versificate. Nu e o întâmplare aşadar că titlul poeziei *Rânduri pentru Mi-Tzu-Ko* a fost la început *Madrigal banal*. Mai puţine în volum decât romanţele, madrigalele sunt tot poezii erotice, dar temporalitatea lor este diferită, accentul căzând de obicei asupra prezentului, asupra clipei fericite, şi prea puţin asupra trecutului care în tradiţia poeziei de dragoste e timpul prin excelenţă al romanţei de regret şi nostalgie. Idilice şi deopotrivă galante, madrigalele lui **I. M.** creează un climat sărbătoresc, de posibile împliniri, evoluând pe o notă de bucurie, de însufleţire şi de tandreţe. Poetul face promisiuni de fericire iubitei şi îi atrage atenţia asupra ambianţei confortabile, elegante, îmbietoare, întru totul potrivită pentru dragoste. Sunt poezii destinse, zâmbitoare, ce se citesc cu plăcere şi pe care le simţim apropiate şi familiare. Ele ne deschid calea spre emoţiile vieţii zilnice, spre sentimentele pe care le trăim toţi, valorizând – în condiţiile tehnice ale simbolismului – teme şi motive cu circulaţie în literatura de masă. Separându-se deci de sfera aristocratică a artei, romanţele şi madrigalele antrenează poezia lui **I. M.** într-un proces de feminizare ce anticipează devirilizarea postmodernă şi face astfel din autorul cărţii un precursor. De pe poziţiile tradiţiei naive şi cu mijloacele acesteia, stăpânit de un duh al inconformismului, **I. M.** e gata oricând să ridiculizeze valorile oficializate şi să parodieze forme poetice dintre cele mai serioase şi mai respectabile. Poezia *Retrospectivă sentimentală*, de pildă, porneşte de la datele unei ode, evocând marile figuri istorice ale Iaşului (Miron Costin, Asachi, Alecsandri, Kogălniceanu, Eminescu), dar glosele ce însoţesc aceste nume ilustre sunt total lipsite de veneraţie, sunt mai degrabă hilare şi ironice. Oda e astfel răsturnată, e întoarsă spre râs şi spre comedie. Procedeul se repetă în *Turism*, unde poetul deconstruieşte limbajul unei idile prin aluzii licenţioase şi printr-o anumită nerușinare, improprie genului, obişnuită însă în vechea poezie de conotaţii „obscene". Şi când citează din marii poeţi clasici şi moderni (Teocrit, Eminescu, Maeterlinck, Henry Bataille), autorul procedează în acelaşi mod ireverenţios şi parodic, manipulând versurile acestora în direcţie ironică sau burlescă. Dacă tendinţa poeţilor simbolişti (şi apoi a celor moderni) a fost de a îndepărta cât mai mult limbajul poetic de limbajul practic curent – atât de mult încât obscuritatea devenea de la un punct inevitabilă –, dorinţa lui **I. M.** pare să fi fost una contrară: de-a folosi în poezie vorbirea cotidiană şi chiar unele expresii gata făcute. Construcţiile populare, mai mult sau mai puţin fixe, banalizate printr-o îndelungată şi largă circulaţie, sunt numeroase şi frecvente, creând o impresie de prozaism şi familiaritate şi susţinând în mare măsură aparenţa de accesibilitate a versurilor. Stilistica minulesciană vizează întotdeauna efectul de oralitate, contând pe valorile de intonaţie ale cuvintelor, aglomerând verbe la imperativ, întrebări şi exclamaţii, care marchează în mod accentuat prezenţa elocutorie a poetului în text. Permanenta agitaţie verbală, dezinvoltura, limbajul colocvial ne fac să credem că poeziile au fost scrise nu neapărat pentru a fi citite în linişte şi singurătate, ci mai ales pentru a fi declamate de pe o estradă în faţa unui public numeros şi expansiv. Mai mult teatrală decât retorică, poezia lui **I. M.** nu va urca niciodată la tribună, dar va fi primită întotdeauna pe scenă şi întotdeauna va fi agreată de publicul larg.

EDIŢII: *Nu sunt ce par a fi...*, Bucureşti, 1936; *Versuri*, ed. definitivă, îngrijită de autor, Bucureşti, 1939 (ed. a II-a, cu adăugiri, 1943); *Versuri*, cu o postfaţă de T. Vianu, Bucureşti, 1957; *Versuri*, Bucureşti 1964; *Scrieri*, I, Bucureşti, 1966; *Versuri*, Bucureşti, 1969; *Romanţe pentru mai târziu*, ed. îngrijită şi prefaţă de M. Călinescu, Bucureşti, 1968 (ed. a II-a, 1969); *Versuri*, antologie şi prefaţă de E. Manu, Bucureşti, 1971; *Opere*, I, ed. îngrijită, tabel cronologic, note şi variante de E. Manu, prefaţă de M. Gafiţa, Bucureşti, 1974 (ed. a II-a, studiu introductiv de V. Râpeanu, Galaţi, 1995); *Versuri*, antologie, postfaţă şi bibliografie de Gabriela Omăt, Bucureşti, 1974; *Într-un bazar sentimental...*, antologie şi prefaţă de M. Braga, Cluj-Napoca, 1977; *Versuri*, ed. îngrijită, postfaţă, tabel cronologic şi crestomaţie critică de S. Mioc, Timişoara, 1985.

REFERINŢE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; D. Murăraşu, *Istoria literaturii române*, 1941; Ş. Cioculescu, *Aspecte lirice contemporane*, 1942; T. Vianu, *Figuri şi forme literare*, 1946; A. Marino, în „Steaua", nr. 12, 1964;

Scanned with OKEN Scanner

M. Călinescu, *Aspecte literare*, 1965; M. Tomuș, *15 poeți*, 1967; Claudia Millian, *Despre Ion Minulescu*, 1968; N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, 1968; B. Cioculescu, în „Revista de istorie și teorie literară", nr. 2, 1969; P. Constantinescu, *Scrieri*, IV, ed. îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de V. Felea, 1970; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, 1970; D. Micu, *Început de secol. 1900-1916. Curente și scriitori*, 1970; Ș. Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, 1972; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, II, 1972; M. Sebastian, *Eseuri, cronici, memorial*, 1972; Claudia Millian, *Cartea mea de aduceri aminte*, 1973; T. Vianu, *Opere*, III, antologie și note de M. Călinescu și G. Ionescu, postfață de M. Călinescu, text stabilit de Cornelia Botez, 1973; L. Călin, *Recitind clasicii*, 1975; Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, V, ed. alcătuită de G. Munteanu, 1977; I. Vartic, *Spectacol interior*, 1977; M. Braga, *Destinul unor structuri literare*, 1979; E. Manu, *Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc*, 1981; M. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, II, 1984; D. Dimitriu, *Introducere în opera lui Ion Minulescu*, 1984; I. Pop, *Jocul poeziei*, 1985; Sina Dănciulescu, *Poetica minulesciană*, 1986; V. Fanache, *Eseuri despre vârstele poeziei*, 1990; Nina Apetroaie, *Ion Minulescu*, 1996.

Gh. P.

Scanned with OKEN Scanner

O

OAMENI CARE AU FOST — Evocări de Nicolae Iorga. Din nenumăratele portrete, medalioane, siluete, evocări etc. scrise cu diverse ocazii şi risipite iniţial în presa vremii, **I.** va reuni în volum, sub titlul generic „Oameni cari au fost", o selecţie reprezentativă. Din această primă ediţie însă, proiectată în patru volume, nu va apărea decât unul: *Oameni cari au fost. Amintiri şi comemorări I: Articole care pot să rămâie*, Vălenii de Munte, Tipografia Neamul Românesc, 1911. După o întrerupere de un sfert de veac, **I.** îşi va relua proiectul de recuperare a acestor texte din periodice, cu sprijinul unor colaboratori. Această ediţie, al cărei material (ce acoperă perioada 1903-1939) respectă – cu câteva excepţii datorate neglijenţei colaboratorilor – un criteriu cronologic de organizare, va însuma în cele din urmă patru volume. Ele au apărut astfel: *Oameni cari au fost*, vol. I, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II", colecţia Scriitori Români Contemporani, 1934 (reia, cu adăugiri, dar cu prefaţa originală, volumul din 1911); sub acelaşi titlu şi la aceeaşi Editură a Fundaţiilor Regale apar şi următoarele trei volume: vol. II în 1935, vol. III în 1936 şi vol. IV în 1939. Dacă timp de mai bine de douăzeci de ani de la încheierea războiului opera lui **I.** a fost practic scoasă din circulaţie, o dată cu „dezgheţul" ideologic de la jumătatea deceniului şapte, ea începe treptat să fie retipărită, cu toate că selectiv şi expurgată potrivit canoanelor epocii. În acest context, o selecţie (severă) din corpusul volumelor originale se va retipări pentru prima dată abia în 1967. Acelaşi caracter de drastică parţialitate îl vor avea şi reeditările ulterioare, astfel încât se poate spune că o restituire integrală a acestei opere a lui **I.** îşi aşteaptă încă rândul.

La un prim nivel, ceea ce se impune de la bun început cititorului este extraordinarul relief al acestor texte care, de-a lungul a patru masive volume, alcătuiesc „una dintre cele mai complete, mai unitare şi mai armonioase colecţii de portrete din câte se cunosc" (Perpessicius), „care până acum n-au fost întrecute în istoria literaturii române" (V. Râpeanu). Valoroase sub raport documentar pentru istoria literaturii, a culturii româneşti în general, a ştiinţei, a învăţământului, a vieţii politice, a instituţiilor şi asociaţiilor, a armatei etc., ele capătă graţie marelui talent de evocator al lui **I.** o chiar şi mai mare valoare artistică. Astfel, nu puţini comentatori, de la Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius la I. Negoiţescu, V. Râpeanu, Ion Roman etc., înclină să vadă în această „proză densă şi înfrânată, ca să devie bronz" (I. Negoiţescu) una dintre cele mai mari reuşite ale *artistului* **I.**; „mici bijuterii" (P. Constantinescu), rod, chiar într-o mai mare măsură decât alte scrieri (pe care însuşi autorul şi le-a apreciat mai mult), ale unei superioare prelucrări estetice, ele reprezintă una dintre acele piese de rezistenţă ce dovedesc pregnant (nu care lasă doar să se întrevadă, cum cel mai adesea se întâmplă în producţia artistică a lui **I.**, atât de întinsă şi ea) realul har literar al acestei proteice personalităţi. Prea puţin spirit analitic sau psiholog-moralist metodic, **I.** este în schimb înzestrat cu o imensă facultate sintetică instinctivă, ce înlocuieşte cu prisosinţă prudenta şi riguroasa disecţie prin fulgurante şi pătrunzătoare radiografii în care vederea se converteşte în viziune. Ca atare, şi în portretistică el porneşte de la intuiţia omului şi a unicităţii lui spirituale pentru a reconstitui un întreg armonios şi organic căci, aşa cum încă în portretul fizic poate fi găsită cheia celui moral (şi astfel chiar a personalităţii în întregime), tot aşa profilul vizat se organizează în jurul unei intuiţii centrale „pe care o aproximează prin trăsături succesive" (T. Vianu), detaliul fiind folosit doar în măsura în care „plasticizează" ansamblul. Sustrăgându-se, prin chiar specificul lor, acelei atmosfere de permanentă luptă ce înconjoară viaţa şi opera lui **I.**, portretele scapă exagerărilor polemice, făcând în sfârşit dreptate chiar şi oponenţilor. Sentimental chiar mai mult decât doar temperamental, totul la **I.** se colorează afectiv. Opera sa, fruct al unei pasiuni ce alimentează ideea, trădează de regulă latura htoniană a umorilor sale. În aceste

Scanned with OKEN Scanner

portrete, însă, intrate în „mântuit azur", domină solaritatea generoasă. Fără a ignora totuşi anumite minusuri şi adevăruri crude, perfect posibile la bilanţ (căci **I.** nu e nici acum un encomiast nestăpânit), tonul general e luminos, echilibrat şi împăcat, reamintind culoarea mântuirii ce impregnează *Paradisul* lui Dante, deşi nu lipseşte nici invectiva profetică, de un patos biblic. Operă a unei sensibilităţi fine şi ascuţite, de o nuanţă aproape feminină, „portretul omului fizic şi moral alcătuieşte unul din sectoarele cele mai glorioase ale artei scriitoriceşti a lui **I.**" (T. Vianu). Totuşi nu aceasta e ţinta principală a evocatorului, interesat mai cu seamă de caracterizare şi evaluare. Într-adevăr, oricât de reuşite, portretele nu sunt nişte simple recuperări ale substanţei materiale şi sufleteşti a celor dispăruţi, ci, la o analiză mai atentă, ele se vădesc a fi adevărate microromane ale devenirii unor întregi existenţe (cu toată complexitatea inerentă redusă la o esenţialitate definitorie, ce totuşi nu trădează), plasate sub zodia imuabilă a spiritului. Cu alte cuvinte, ceea ce aceste „exerciţii de admiraţie" încearcă să surprindă nu e atât *biografia* – fie ca sursă de suculentă anecdotică umană (ca la memorialiştii francezi, de pildă), fie ca prilej de reflecţie morală generală (ca la marii moralişti dintotdeauna) – cât *destinul* (termen ce revine obsedant la **I.**), care nu e altceva decât chintesenţa biografiei, înălţată la dimensiunea suplimentară a exemplarităţii şi proiectată pe scara de valori a istoriei. Se poate spune aşadar că această *hermeneutică de destin* – la capătul căreia semnificaţiile majore şi perene ale unei existenţe (oricât de neînsemnată ar părea) se detaşează cu o biblică claritate pe fundalul tumultuos al epocilor trecute, admirabil readuse la viaţă nu doar cu detaliile, dar şi cu însuşi sufletul lor şi cu acel parfum inefabil care le învăluie – este cu adevărat una dintre cele mai mari izbânzi ale *scriitorului* **I.** Dacă unele dintre aceste texte au fost iniţial, la publicarea lor în periodice, recenzii, conferinţe, prefeţe etc. (despre autori care însă, la momentul includerii paginilor în volum, nu mai erau în viaţă), marea lor majoritate au fost gândite dintru început ca necroloage, adică texte de bilanţ şi efigie, sintetice şi memorabile. Ele nu au totuşi nimic din convenţionalismul ocazional şi obligat al speciei, ci se constituie în tot atâtea prilejuri pentru meditaţie şi îndemn pilduitor, căci fiecare existenţă ascunde o poveste şi fiecare poveste o învăţătură. Astfel, graniţa dintre trecut, prezent şi viitor e abolită, figurile reunindu-se sub semnul unor aceleaşi valori supratemporale, pentru că „Pentru istoric nu există morţi; înaintea lui se ridică doar o imensă lume vie, noianul de suflete ce se cer ascultate şi înţelese şi, mai presus de toate, iubite, fără de care nu poate fi ascultare şi înţelegere" (M. Berza). Decurgând într-adevăr din concepţia atât de personală despre istorie a savantului, interesul memorialistului pentru umanitatea extrem de bogată şi diversă ce-i locuieşte paginile („peste cinci sute de imagini modelate de Vieţi şi fapte [681 mai exact, cf. B. Theodorescu, *N. Iorga*, 1976 – n. n. L. D. R.]... Istoria în chipuri şi icoane, a trecutului şi prezentului, Panteonul ridicat din slovă şi emoţie... de cel mai original şi mai pasionat din arhitecţii şi martorii istoriei noastre contemporane" – Perpessicius) cristalizează emblematic în jurul acestui moment central în economia unui destin care este moartea. Totuşi pentru **I.** nu atât moartea e cea care confirmă viaţa ca destin, cât mai degrabă viaţa însăşi, gândurile şi faptele întemeietoare care-o alcătuiesc. Aşa se face că, deşi conţine pagini admirabile de meditaţie asupra condiţiei umane generice raportate la acest eveniment capital al oricărei existenţe care e sfârşitul, pătrunse de „simţirea ecleziastică a ideii de moarte" şi conştiente în absolut de „sensul tragic, până la sfinţenie, al morţii", „exprimat cu toată gravitatea oraţiilor funebre dintr-un mare veac francez" (Vl. Streinu), totuşi această „carte despre morţi, *Oameni cari au fost*, e un emoţionant imn închinat vieţii", „scris sub steaua optimismului" (I. Roman). Viaţa – *cu rost* – şi nu moartea e aşadar acea forţă supremă ce guvernează din adâncuri toate acele destine conjurate de memorialist la o nouă existenţă întru cuvânt. Faptul e dovedit de altfel deja de titlul, atât de semnificativ în superba-i simplitate: *Oameni cari au fost*, oameni care, pentru că a u f o s t *cu adevărat*, încă mai sunt şi vor mai fi. Într-un univers evanescent şi într-o lume istorică suferind de un cronic deficit de Fiinţă – şi în care (prea) mulţi există, fără *a fi* cu adevărat – omagiul suprem al autorului vine să le recunoască dispăruţilor asupra cărora se opreşte *darul fiinţării efective*. Ca şi anticii, **I.**

Scanned with OKEN Scanner

închide în acest *fuerunt* clipa şi istoria, efemerul şi eternitatea, vremelnicia şi perenitatea, pragul cel mai de jos al condiţiei umane, înscris irevocabil în orice sfârşit, dar şi pragul cel mai de sus, al unei fiinţări atât de pline de sens încât izbuteşte să înfrângă inexorabila finitudine. Şi asta pentru că, prilej de meditaţie, moartea nu este pentru acest „temperament constructiv, iubitor de faptă" (G. Călinescu) un prilej de revoltă vană sau tânguire lirică, ci o provocare căreia i se răspunde printr-o neabătută etică a muncii în slujba semenilor, ce aduce şi corolarul (cât de cât consolator) al supravieţuirii spirituale prin faptă, în memoria generaţiilor ce se succed (una dintre ultimele mari iluzii sfărâmate de postmodernitate). Motivaţia primordială e aşadar şi aici, ca mereu la **I.**, în primul rând una *etică*, valoarea paideică, semnificativ-morală, fiind urmărită de fapt *prin intermediul* celei estetice. Astfel, cuvintele devin tot atâtea jaloane ale memoriei recuperate întru exemplaritate şi totodată mărturii depuse de autor în faţa supremei instanţe – Timpul –, iar portretele, deşi scrise cu real talent, îşi revelează deodată rosturile mai adânci, fiecare în locul cuvenit din marea „scară a Fiinţei" întrevăzută de **I.**, în marele proiect uman, cultural şi naţional pe care apostolul, luptătorul, profetul, istoricul, literatul, ziaristul etc. **I.** l-a slujit (cu) întreaga-i viaţă. În acest adevărat tratat de etică (aplicată, deşi de anvergură metafizică, universal umană tot atât cât şi naţională), exemplele morale sunt date nu filosofic, în abstract, ci (în maniera înţelepciunii tradiţionale născute în zorii omenirii, astăzi pe cale de dispariţie), parabolic, sub chipul destinelor celebre sau anonime ce s-au învrednicit, în ochii autorului, măcar de o faptă demnă de aducere aminte. Deşi nu toate sunt „vieţi ilustre", **I.**, *profesor* înainte de orice, e aici totuşi un Plutarh al meridianului românesc pentru că şi el extrage din biografii învăţăminte, căutând (să concentreze simbolic) mai ales valoarea lor paideică, de *modele exemplare* (fără a forţa însă vreodată materialul). Fidel până la capăt dictonului *Historia magistra vitae*, **I.** caută în destine, asemenea unui augur, chei pentru viitor, convocând (ca Odiseu) umbrele unei vaste umanităţi trecute pentru a desluşi în ele un îndreptar de acţiune pentru prezent şi viitor. În fond, el caută de fapt acum sfinţii unei noi religii, laice şi umaniste, capabilă să înlocuiască vechile metafizici expirate în modernitate, dovedindu-se astfel încă o dată un om al epocii sale. Mai mult ca orice, însă, colecţia de portrete din *Oameni...* e o neobosită *questă* în căutarea temeiurilor pentru Faptă, o imensă argumentare în favoarea acţiunii ziditoare, ce refuză principial scepticismul (sau chiar luciditatea excesivă). Cu un superb şi rar elan donquijotesc, **I.** alege să ignore glasurile moderne ale disoluţiei, atât de ispititoare încă de atunci, preferând să înregistreze în toate existenţele ce-i trec pe dinainte *gândul bun* şi *fapta bună*. Nu e vorba însă de făptuirea izolată, orgolioasă şi anarhică în strălucirea-i gratuită, ci numai de aceea cu finalitate *colectivă*, judecată exclusiv sub raportul *rezultatelor*. Într-adevăr, „purtător al unei misiuni naţionale şi morale" (V. Râpeanu), **I.** îmbină în gândirea şi opera sa cele două perspective majore, determinarea general-umană şi cea naţională, unitatea lor aristotelică fiind condiţia ineluctabilă a „omenirii care în afară de popoare nu poate să existe". Ca atare, cartea explorează în primul rând (deşi nu exclusiv) substanţă şi destin *româneşti*. Dând expresie unui profund sentiment al românităţii – acea „dragoste iraţională de naţie, străbuni şi viitorime" care, străină de orice trivialitate a concretului şi ţintind exclusiv valorile ideale, i-a legat pentru totdeauna destinul de cel al acestui pământ – **I.** e „singurul dintre naţionaliştii noştri care atinge patetismul eminescian al ideii de naţiune" (Vl. Streinu). Întemeindu-şi fiinţa în simţul „seriozităţii vieţii, al datoriilor care se impun şi al muncii, fără de care ele nu se pot împlini", **I.** se recunoaşte solidar cu toţi cei ce simt la fel, oricât ar fi ei de modeşti. Vegheaţi de zodii mai înalte, oamenii mari sunt „trecătoarea întrupare a geniului unei naţiuni în urmărirea ursitelor ei", cu condiţia să lucreze *alături* de neamul lor, alternativa fiind eşecul (epistemologic, „colectivismul" său nu exclude aşadar individul, ci presupune chiar un „cult al eroilor", al oamenilor aleşi). Însă, în contra obsesiei isterice pentru genialitate ce dă nota dominantă în cultura înaltă a României moderne, pe lângă hermeneutica marilor figuri intrate în legendă (din care izbutesc încă să răsară sensuri noi), descoperim şi sănătosul respect al vechii Lumi româneşti (atât de firesc

Scanned with OKEN Scanner

în țările dezvoltate, dar atât de străin peisajului nostru moral mai nou), pentru acea infinită umanitate (cvasi)anonimă, mică, nespectaculoasă, modestă și temeinică care, prin fapte aparent mărunte, a înălțat totuși civilizații (v. articolul despre Paul Déroulède). Însuflețit de un „adânc sentiment de prețuire a muncii, a individualității creatoare și a puterii forțelor ei anarhice în slujba unui ideal, etică ce sfințește orice viață de om, oricât de modestă ar fi fost ea" (P. Constantinescu), „nimic pornit din buna intenție de a face ceva bun nu-i scapă" (G. Călinescu). Drept urmare, o mare parte a acestor portrete, născute din respectul său pentru acești mici cărturari, „furnicile spiritului" (Vl. Streinu), aparțin unor oameni (mai mult sau mai puțin) anonimi, cunoscuți personal în urma nesfârșitelor călătorii prin țară și străinătate ale lui **I.**. Cunoscând astfel în proporții absolute atât realitatea *vie*, cât și pe cea documentară, **I.** face (și) în aceste rânduri elogiul Lumii vechi românești, oferită ca model (de societate așezată în rânduielile sale firești) unei modernități condamnate să râvnească zadarnic la acest inaccesibil (și imposibil) statut. Prin transparența destinelor individuale se deslușește așadar în cele din urmă destinul însuși al României, cu toate volutele intervalului istoric respectiv, devenit nu o dată obiect al unor remarcabile diagnostice. Colorată adesea de sentimentul unei apăsătoare triste pentru ingratitudinea cu care societatea românească (trecută, prezentă și probabil viitoare) și-a tratat de regulă fiii merituoși, avem prin urmare în aceste volume o adevărată Enciclopedie românească în care ideea, patosul și arta încearcă împreună să readucă în respectuos-distrata memorie colectivă, sever afectată nu doar de ideologiile străine din ultima jumătate de secol, dar și de o autohtonă și suficientă indolență, ceva dintr-un trecut pe care cel mai adesea îl judecăm fără a-l cunoaște cu adevărat. Pe lângă aceasta, considerațiile generate de abordarea celor mai diverse probleme vin și să întregească profilul concepțiilor lui **I.** expuse și cu alte ocazii (despre istorie și profesia de istoric, despre națiune, muncă, sacrificiu, artă, literatură, luptă, ideal etc.), constituind tot atâtea profesii de credință, făcute de această dată *sub specie aeternitatis*. Nici în această lucrare unele defecte nu lipsesc, iar defectele lui **I.** nu sunt altele decât excesul (prea) marilor lui calități, așa cum și nedreptățile sale vin din stăruința prea înverșunată într-o singură – propria-i – dreptate. În schimb, profunda intuiție a existenței omenești cu lotul ei de bun și rău, finețea surprinzătoare a observației și intuiției psihologice, elanul mesianismului național sublimat în metafizica unui destin personal și totodată colectiv, imagistica izbitoare, ce accede nu o dată la viziune, formulările antologice și verdictele memorabile care rezumă un destin etc. sunt doar câteva din calitățile ce compensează cu prisosință orice altă neîmplinire. Ca întotdeauna la **I.**, „fiecare pagină a sa reprezintă o convingere și este rezultatul unei credințe, expresia unei pasiuni" (V. Râpeanu). Stilul e omul (și invers) și el traduce în timp real, fără premeditare sau revizuire, „cu un simț al gândirii inimitabil", dinamica intelectuală și afectivă a autorului, „într-atâta expresia aceasta e forma firească a rostogolirii gândurilor" (G. Călinescu). Chiar dacă dintre siluete „unele n-au pulsațiunea trebuitoare unei opere de artă...totul laolaltă însă merita tipărit" (G. Călinescu). Completând artist, alături de *O viață de om așa cum a fost*, profilul unei epoci și al unui destin excepțional și deschizând spre nenumărate și fertile orizonturi de gândire, *Oameni cari au fost*, această „carte de cultură națională" (P. Constantinescu) ce are „toată îndreptățirea să devie o carte de intensă circulație" (Perpessicius) este și ea în literatura (și cultura) română una dintre acele cărți-reper „cari au fost" și (încă) rămân obligatorii.

EDIȚII: *Oameni cari au fost. Amintiri și comemorări*, I: *Articole care pot să rămâie*, Vălenii de Munte, 1911; *Oameni cari au fost*, București, 1916 (extrase din ed. 1911); *Oameni cari au fost*, București, vol. I 1934; vol. II 1935; vol. III 1936; vol. IV 1939; *Oameni cari au fost*, vol. I-II, ediție îngrijită, prefață și note de I. Roman, București, 1967; *Oameni cari au fost*, antologie, ediție îngrijită, note și comentarii de Valeriu și Sanda Râpeanu, studiu introductiv de V. Râpeanu, București, 1975.

REFERINȚE CRITICE: **a)** dintr-o imensă și inegală bibliografie esențialul e semnalat de: Fl. Mihăilescu, *N. Iorga interpretat de...*, 1979; I. Stoica (coord.), *Literatura română. Ghid bibliografic*, 1982; M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu (coord.), *Dicționarul scriitorilor români*, II, 1998; **b)** alte studii punctuale, volume, sinteze: G. Călinescu, în „Adevărul literar și artistic", 15 sept. 1935 (reprodus în *Ulysse*, 1967); E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937)*, 1937 (reluată în

Scanned with OKEN Scanner

Scrieri, 6, 1975); Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, 1938 (reluat în *Pagini de critică literară*, 1968); P. Constantinescu, *Scrieri*, 3, 1969; Perpessicius, în „România", 19 ian. 1940 (reprodus în *Opere*, 8, 1978); G. Călinescu, în „Contemporanul", nr. 11, 1945 (reprodus în *Cronicile optimistului*, 1964); M. Bucur, în „Revista de istorie şi teorie literară", nr. 3, 1966; T. Vianu, în „Revista Fundaţiilor Regale", nr. 5, 1945; M. Berza, în „Revista istorică", nr. 36, 1946; Perpessicius, *Alte menţiuni de istoriografie literară şi folclor*, III, 1967; G. Arbore, în „Luceafărul", nr. 12, 1967; M. Mincu, în „Tomis", nr. 5, 1967; B. Solacolu, în „Luceafărul", nr. 19, 1967; B. Solacolu, în „Viaţa Românească", nr. 6, 1971; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, II, 1972; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, III, 1975; H. Zalis, în „Familia", nr. 11, 1975; B. Theodorescu, *N. Iorga. Biobibliografie*, 1976; N. Manolescu, în „România literară", nr. 35, 47, 1976 şi în „Analele Universităţii Bucureşti – Limba şi literatura", nr. 26, 1977; Ş. Cioculescu, în „România literară", nr. 51, 1980 şi nr. 43-45, 1985; S. Angelescu, *Portretul literar*, 1985; A. D. Rachieru, *Vocaţia sintezei*, 1985; Olimpia Radu, *Pagini de critică*, 1988; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, 1991; Al. Piru, *Istoria literaturii române*, 1994; Damian Hurezeanu, *Viziune organică la N. Iorga*, 1997; I. Holban, în „Convorbiri literare", nr. 3, 1999; Z. Ornea, *Portrete*, 1999; D. Micu, *Istoria literaturii române*, 2000.

L. D. R.

OBIECTE DE TĂCERE — Volum de versuri de Constantin Abăluţă, publicat în colecţia „Hyperion" a editurii Cartea Românească din Bucureşti, în 1979, cu o postfaţă de Costin Tuchilă şi o „notă bio-bibliografică". Această ediţie este, cum precizează o însemnare a poetului din martie 1979, reprodusă în finalul cărţii, „o antologie de autor alcătuită prin regruparea poeziilor din nouă volume". Cu excepţia plachetei de debut *Lumina pământului* (1964), sunt reprezentate aici, în proporţii diferite, următoarele cărţi: *Piatra* (1968), *Psalmi* (1969), *Unu* (1972), *Piatra şi alte poezii* (1972), *Ewww / Errre* (1972), *Există* (1974), *Iubiri* (1976), *Călătorii* (1977) şi volumul imediat precedent, căruia i se preia titlul, *Obiecte de tăcere* (1978). Aceeaşi notă îi informează pe cititori că „în unele cazuri poeziilor antologate li s-au adus modificări mai mici sau mai mari, însă întotdeauna respectându-se structura iniţială. De regulă au fost eliminate versurile (sau chiar strofele) mai discursive, precum şi imaginile cu slab rol funcţional". Tot din acest text aflăm că „secţiunea a patra a volumului cuprinde două cicluri de versuri inedite" şi că „încă 31 de titluri inedite se află răspândite în primele trei secţiuni", de care sunt legate tematic şi ca mijloace de expresie. Se poate aprecia, aşadar, că antologia reprezintă, în momentul apariţiei, imaginea cea mai reprezentativă pentru poezia lui **C. A.** din primul deceniu şi jumătate de creaţie.

Poemul cu care se deschide volumul şi care e un *Obiect de tăcere* dă tonul întregii culegeri, rezumându-i în emblemă universul imaginar şi atmosfera specifică: în ipostază de plimbăreţ singuratic, poetul parcurge zone vechi ale oraşului, căutând locuri ale contemplaţiei lipsite totuşi de sentimentul orgolios al domînării spaţiului şi trimiţând mai degrabă la modestia bacoviană a rătăcirilor solitare („urc seara către cartiere vechi / pe unul din cele opt dealuri/ ale oraşului./ Uneori gleznele mi le şterge câte-un câine"); mersul îi este ezitant şi nesigur, de făptură căreia-i place să întârzie în preajma lucrurilor, privind în tăcere alţi trecători solitari ca şi el („Întârzii / prin preajma arborilor mari, îmi place / să privesc trecătorii singuratici, / însă nu schimb nici un cuvânt cu nimeni"), făptură fragilă, gata să cadă la prima bătaie de vânt, lângă garduri în prăbuşire („un vânt uşor se stârneşte / şi poate cad lângă un gard dărăpănat"); instrumentul său de răsfrângere a lumii din jur este şi el modest şi cu totul neagresiv („Am cu mine un ciob de oglindă / învelit într-o bucată de pluş", „cel mult scot ciobul de oglindă / Luminile se-aprind prin case / şi li-l sparg în faţă") iar ceea ce se înregistrează ţine mai curând de ecouri vagi şi de murmure, de urme şi semne incerte, halouri ale lucrurilor într-un spaţiu devenit aproape misterios: „Se deschide o uşă sau o fereastră / se aud voci poate muzică / pereţii tablourile fâlfâitul obscur / pasăre înaltă pasăre depărtată / trupul meu e moale şi răsucit ca un fitil". Alte două poeme cu acelaşi titlu trimit, în prima secţiune a volumului, la acelaşi motiv al rătăcirii nocturne în tăcere, printre obiecte abandonate, purtate de vânt pe strada prăfuită, şi „câteva luciri de voci"; din nou „strada pe care plouă-ntotdeauna", bacovian, şi singurătatea tăcută („Acum un om este egal cu tot / ceea ce nu rosteşte"). Mai toate textele acestei secvenţe sunt poeme despre absenţă,

Scanned with OKEN Scanner

singurătate și tăcere, ale unui subiect care caută zadarnic comunicarea, trebuind să se mulțumească cu rememorarea unor ființe pierdute (mama, iubita) și întâlnind în rătăcirile sale abia siluete umane, umbre, ecouri. Numai „colaborarea cu eterul era nestânjenită" – cum spune un vers -, iar un poem e intitulat *Exerciții de copiat aerul*. Idealul, afirmat chiar în acest poem citat, ar fi să „scrii cu lucruri", însă o voce secretă avertizează că o asemenea scriere ar însemna eliminarea totală a eului: „Aud o voce: ca să scrii cu lucruri / trebuie să fii mort de mult și prin văzduh / să năvălească aerul pe care-odinioară // l-ai respirat". Câștigul nu e prea mare în materie de comunicare și de sentiment al consistenței lumii din jur nici dacă subiectul încearcă să se afirme ca o prezență. În realitate, el se are numai pe sine, cu conștiința acută a fragilității, despre lumea din afară putându-se exprima doar cu o ironie amară, care face ecou celei bacoviene: „Arbori pietre orașe mănuși / contagioase prilejuri ce mi se oferă / pe totdeauna. N-am decât // să întind mâna și să copiez aerul". De fapt, „prilejurile" sunt foarte rare, obiectele însele sunt puține și sărace, de interior domestic lipsit de strălucire, iar „mâna întinsă" – figură cu o anumită frecvență în aceste poeme – riscă să nu întâlnească nimic, regăsindu-se doar în singurătatea ei radicală: într-un loc se vorbește despre „zădărnicia mâinii întinse", altundeva mișcarea mâinilor se întoarce spre propriul trup („prin locuri publice pline de vânt / îmi mișc mâinile pe frunte până când îmi amorțesc"), nefolosirea lor aproape le irealizează, aruncând asupra întregii ființe o lumină stranie („Să mă gândesc că am două mâini / să gândesc că am zece degete / ca orice animal fabulos"), tensiunea căutării relației capătă un aer halucinant, se agravează până la stări de agresivitate traducând o criză acută de comunicare: „A merge prin casă cu mâna întinsă // să culegi spaima obiectelor să faci legi / tăcut să înfigi dinții în mărul / de pe bufetul plin cu foi de calendar rupte/...// Nu vrei să ucizi / și totuși mergi prin casă cu mâna întinsă / e noapte firele înaintării tale / proiectează în văzduhul odăilor scunde / un sângeros palat" *(De-a orbul)*. Ceea ce se pierde la nivelul relației, al comunicării reale cu exteriorul, se câștigă ca intensitate a sensibilității față de mișcările, materiile, sunetele evanescente, imponderabile, care transformă universul într-o realitate încărcată de energii ascunse. Subiectul poetic le înregistrează cu o vibrație în afara comunului, singurătatea obligându-l la o rafinare extremă, la o exacerbare la limita maladivului: „câte-un cap de om trece prin dreptul ferestrei / pleoapele mele capătă o vibrație secretă", „E unu noaptea / nu poți să te culci / frunzărești pereții cu ecouri / privești ceașca acolo pe pervaz / și linguriță balansând o clipă / și zahărul vărsat pe tabacheră / izolarea mătăsoasă a lanternei uitată deschisă", „când îmi ridic privirea în sus mă curentează / calmul păsărilor", „Am cu mine cele două mâini / și necunoscuții pe care-i întâlnesc / buricele degetelor mi le înfioară", „urnind încet degetele / să nu stârnesc lumina din pereți"... Ceea ce am putea identifica drept „bacovianism" la **C. A.** capătă aici un accent foarte personal: criza provocată de absența comunicării, de extrema singurătate nu duce la „nevroza" și „delirul" cunoscute, ci întreține un fel de sensibilitate, de disponibilitate „metafizică", împingând și cel mai neînsemnat obiect la limita suprarealului, dându-i un aer ca și spectral, înconjurându-l cu un fel de aură stranie. Prezența lui Giorgio de Chirico în titlul unui poem omagial, *Descrierea unei străzi*, nu e deloc întâmplătoare. Ciclul următor, care preia, împreună cu titlul, o bună parte din volumul *Piatra și alte poezii*, păstrează regimul notației care, dominant, cunoaște dezvoltări mai ample decât în versurile precedente, precum și o tentă reflexivă mai puțin evidentă acolo, ce nu pare a fi cea mai convenabilă sensibilității poetului. Poezia se vrea în continuare programatic menținută în regimul modestiei („Îmi câștig scrisul cu pâine și apă / aud tot ce-mi spuneți și învăț să aplaud"), însă nu lipsesc, cum se întâmplă chiar în finalul poemului din care am citat, versurile ușor retorice, cu metafore „prețioase", studiate, ce contrazic un asemenea program: „Negustători ai zborului / lângă pleoapele mele vibrează / în toiul pulberii copiind sângele / morților izolați pe banchize prospere / și dovedesc clipă de clipă întâietatea oceanică a / aplauzelor înmănușate" *(Elegia clipei)*. Un anume „barochism", sesizat de Gh. Grigurcu, în unele versuri, e certificat de încărcarea și complicarea frazei cu „artificii" expresive și ingeniozități, în opoziție cu tehnica notației ostenite, însă intens

Scanned with OKEN Scanner

revelatoare din alte poeme: cineva „își subțiase în gând meseria de călăuză", „Piatra-i rezultatul celor patru plopi / în nopțile din care nimeni nu mai iese / Tu cânți sau mai bine îți tai mâinile / legate cu lacrimi de lucrurile toate". Uneori, astfel de „ingenii" sunt foarte expresive, căpătând chiar un ușor aer straniu-suprarealist, ca și dalinian: „În dimineți noroase de noiembrie / lacul e ca o lingură uitată / nu știi cum s-o ridici în fața cerului / te simți umil și lingura de-argint / e poate-a unui zeu ce nu se vede / cu toate că-n văzduh e îngropat / cu laurii și slujitorii lui de-a valma" *(Moartea zeului)*; sau, în acest fragment de peisaj de iarnă de un fantezism stilizat cu finețe artizanală: „Iarba se divulga părului tău / în dimineața goală și suna / aceeași apă peste câmpuri / și-o mână veche și osoasă de femeie / parcă-așeza în rând pahare albe / ștergându-le întâi de vânt cu-o cârpă / rotindu-le încet până piereau / în patima desăvârșirii lor" *(Apa)*. O anumită întoarcere la poezia de notație disparată, sugestivă pentru o atmosferă, se poate constata în secvența a treia a cărții, intitulată, precum volumul din 1977, *Călătorii*. Motivul liric al *vântului* încheagă oarecum, în câteva poeme, aceste notații fulgurante, mizând pe diversitatea contrastantă („Vântul e un alt fel de a fi", „Vântul într-o mulțime de locuri se iscălește", „Adaug pe coperta fiecărui val / o dedicație neștiută"), în timp ce alte texte revin la universul mai familiar autorului, marcat de sentimentul singurătății, în versuri în care ecoul bacovian se mai aude din când în când: „Iar nu mai știu de mine / aș vrea să scriu, să scriu", „Dar e iarăși toamnă și o muzică umilă / coboară către seară în jurul statuii ecvestre din piață/.../ un soldat tocmai citea ziarul totul e-așa și-așa / tușești și frunze se pornesc dintr-o dată", „este deja întuneric în orice atom". Poezia faptului anodin, a „panicii blânde" gonind oamenii la intersecții într-o lume-bazar e cea care constituie trăsătura de unire cu textele din primele volume. Ciclurile de „versuri inedite" din secțiunea a IV-a, diferite ca formulă, sunt ilustrative pentru două direcții ale poeziei lui **C. A.** anunțate încă de la început. Pe de o parte, lirica de notație, de o anume concentrare și „sărăcie" programată, pe de alta, cea nu tocmai propriu numită „reportericească", cu stratificări și ramificații narativ-reflexive, atrase de un anumit automatism al asociațiilor într-un mozaic de impresii vizând o anumită densificare a deschiderii spre real. Acestui ciclu, intitulat *Zburătorul*, tentat cu precădere de viziunile panoramice, i se opune oarecum cel precedent, *Din jurnalul unui pământean*. Îl regăsim aici pe poetul mai apropiat de moștenirea suprarealistă, exploatată cu un remarcabil rafinament, îndeosebi în punerea în ecuație imagistică a unor elemente cât mai îndepărtate, creatoare, în felul acesta, de tensiuni revelatoare. „Asemănarea" e și ea tematizată în câteva poeme de la începutul grupajului („Există un loc de asemănare?", „Nu poți nicicând opri / asemănările. E ca un făcut: // vin norii, apoi palmele copilului / aplaudă, apoi țipă o pasăre /.../ Prietenii mei și cu mine suntem pregătiți. / Între noi răgazul strălucește, // vârf nemilos"). Tocmai această strălucire a „răgazului" e creatoare, aici, de ceea ce suprarealiștii numeau „merveilleux", descoperit ca „lumină a imaginii". Ea scânteiază din întâlnirile dintre obiecte găsite la întâmplare („Am găsit cărți pierdute, mănuși decolorate, un briceag / cu limbile rupte, fularul de la Cracovia / al mamei.// Colțuri obscure ale parchetului, / ale mobilelor au tresărit"), din elemente de peisaj devenite simptomatice, purtătoare de mesaje stranii („În aer este ceva invizibil. / Ploaie, copaci, simptome invizibile. // O fată care-și strânge părul, / un băț azvârlit pe pavaj. // O fotografie ruptă în bucăți, / bucățile duse de vânt prin case"). Lucrurile devin – cum se spune într-un loc – „parcele dintr-o stranie conjunctură", faptului cotidian, banal, i se adaugă înregistrarea câte unui obiect pus într-o vecinătate surprinzătoare în context, ca în poemul *O bucată de lemn*: „E seară vin cu tramvaiul de la un prieten / unde am băut vin de vișine / Uite unde ai ajuns îmi spun / și mă arunc pe pat și scriu întruna orbește / iar lângă mine o bucată de lemn / crapă mai departe". Efectele de acest gen sunt remarcabil sporite de rafinamentul baroc-manierist al scriiturii, în „impresii" amintind de *haiku* („Balansul fantomatic al egretelor / urmărind conturul unui nor // Echidistanta blană de aer / a bumerangului", „cine declară că aude lacul / cum graseiază în aerul cald.// A citi pe un geam,/ a merge pe marginea mesei // a deschide mărul cu / șperaclul unui vierme"), imagini ingenioase, de o mare densitate a sugestiei: „O piatră pe care au fost scrijelate atâtea / încât a

Scanned with OKEN Scanner

devenit din nou netedă", „Cercetări simetrice îngrijorează / lampioanele pe-o terasă", „iar degetele mele /sunt mănuși memorând alte degete", „din loja pietrei nu văd nimic"... În ciuda aparenței de „dicteu" a multora dintre versurile sale, **C. A.** rămâne în esență – cum s-a observat – un „poet cerebral și riguros, ce-și calculează savant îndrăznelile și 'indisciplina' formală" (Mircea Iorgulescu). Acest volum reprezentativ e o probă convingătoare pentru o astfel de apreciere.

EDIȚII: *Obiecte de tăcere*, București, 1978; *Obiecte de tăcere*, cu o postfață de Costin Tuchilă, Buucrești, 1979.

REFERINȚE CRITICE: M. Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani*, 1978; Gh. Grigurcu, *Existența poeziei*, 1986; Eugen Dorcescu, în „Orizont", nr.52, 1979; Emil Nicolae, în „Convorbiri literare", nr. 6, 1980; L. Raicu, în „România literară", nr.11, 1980; Valentin Tașcu, în „Steaua", nr.6, 1980.

I. P.

OCHEANUL ÎNTORS — Jurnal al lui Radu Petrescu, publicat în 1978, primul dintr-un număr de trei volume (celelalte sunt *Părul Berenicei*, apărut în 1981, și *A treia dimensiune*, din 1984) ce acoperă însemnările scriitorului începând cu anul 1952 și sfârșind cu 1964, deși pe alocuri apar inserțiuni din momentul în care autorul își pregătea manuscrisele pentru publicare. În cazul *Ocheanului întors*, trebuie precizat că o parte dintre însemnări fuseseră deja publicate în antologia apărută în 1971 la editura Eminescu sub titlul *Proze*. În 1999, editura Humanitas a publicat un volum ce conține extrase inedite din manuscrisele și jurnalele lui **R. P.**

Întreg exercițiul memorialistic al lui **R. P.** poate fi concentrat în următorul fragment: „jurnalul, ca istorie a vieții, e o iluzie. Rămâne un mic exercițiu pur, de componistică". Pasajul citat e semnificativ atât din perspectiva concepției mai largi a scriitorului cu privire la artă și în relație cu jurnalul pe care îl scrie, cât și din perspectiva receptării lui **R. P.** ca memorialist și prozator. Deși interesul și speranțele autorului se vor îndrepta mereu spre genurile canonice, accentuat „literare", în care scrie, și în special înspre romanul *Matei Iliescu*, influența pe care scrisul său o exercită asupra contemporanilor și a generațiilor care îi urmează vine mai ales din partea jurnalelor. Acest fapt e observat repede și de către critică. Un critic la rândul său „canonic" și tradițional cum e Eugen Simion acordă atenție, în *Scriitori români de azi, IV*, în special jurnalelor de creație ale lui **R. P.** Mai târziu, membri importanți ai generației optzeciste (printre care Gheorghe Crăciun) vor recunoaște, dincolo de o neascunsă admirație, influența creativă pe care considerațiile acestuia din jurnal o vor avea asupra lor. Această perspectivă de lectură (și, așadar, interpretare) se justifică cel puțin în parte. Jurnalele lui **R. P.** reprezintă o formă literară perfect integrabilă în peisajul modern al literaturii ce se autointerogheză, găsind tot mai ușor și mai des în spațiul ficțional o necesitate subliniată de a-și (auto)analiza metoda, perspectiva și efectul, o formă de deconstrucție a fiecărui construct semantic și mai ales, afișat sau doar în interiorul textului, o poetică implicită. Procedeul este de proveniență modernistă, epistema postmodernă nefăcând altceva decât să îl accentueze printr-o utilizare aproape obsesivă. Într-o anumită măsură aici pot fi integrate și notațiile zilnice pe care le face, începând cu anul 1944, autorul. Acceptând o simplă modificare de semn (dinspre realitate înspre ficțiune și nu invers) va fi limpede pentru un lector atent al literaturii actuale că **R. P.** descoperă, conștient sau nu (intenția de a le publica ar putea fi în acest sens sugestivă), miezul percepției postmoderne a literaturii: aceasta e o formă sublimată sau/și ornamentată de teorie literară. *Ocheanul întors* e neîndoielnic un act textual cu intenție prea puțin ficțională, doar că analiza modernă (construită din unghiul de vedere al receptării) are drepturi depline în a trata opera finită, publică, așa cum propriul ei mod de a înțelege literatura îl cere. În ajutorul unei asemenea teorii vin chiar textele în cauză și, într-un grad mai mare, *Ocheanul întors*, unde decizia de a elimina datele ce situau temporal fiecare fragment îi aparține autorului, denotând conștiința faptului că textul s-a desprins de realitatea de la care pornește. Pasajul citat la început e acum întru totul transparent. Jurnalul nu e o „istorie a vieții", ci „un exercițiu" sau „un grilaj în fața soarelui cu valurile lui". Tărâmul comun între textele al căror grad de literatură nu e pus la îndoială și cele din margine e descoperit și înțeles în *Ocheanul întors*: „orice carte de literatură este un jurnal,

Scanned with OKEN Scanner

în realitate, al duratei noastre inefabile". Problema literaturii nu se regăseşte în punctul de unde porneşte (fie că e ficţiunea din *Matei Iliescu*, fie prezentarea zilelor din Petriş şi Dipşa, a plecărilor-evadări într-un Bucureşti idilizat); ea se reduce la o problemă de compoziţie şi de ritm. Sunt, acestea, obsesiile principale ale autorului care încearcă să-şi înţeleagă destinul, realitatea din jur şi literatura în structura ei poetică: „o carte trebuie să fie astfel scrisă încât ritmul compoziţiei să se poată urmări ca al inimii". E prezentă aici atât o nostalgie a formelor naturale în care credea Goethe, cât şi o încercare inconştientă de a unifica sau cel puţin de a amesteca vitalul percepţiei cu constructul ficţional, metodă conştientizată şi accentuată apoi de o generaţie de prozatori optzecişti care şi-au însuşit lecţia lui **R. P.** „Literatura mea însă, observ, este viaţă". Ceea ce nu ştie încă scriitorul este că nu poţi scrie o literatură „naturală", fără să literaturizezi inevitabil viaţa. Cotidianul optzecist de mai târziu va fi conştient pe deplin de acest dublu tăiş al textului (înţeles şi prin grila poststructuralismului) ce depăşeşte adjective neajutorate ca „real" sau „ficţional". **R. P.** vede în texte osatura lor interioară. Sunt imagini sau biblioteci construite „în aer". Fraza se mişcă, ea descrie precum toiagul lui Laurence Sterne mişcări naturale în fiecare respiraţie, paginile se sprijină pe „locuri care polarizează", definite abil drept „idei, imagini, în existenţa de aer a cărţii". Cititorul jurnalelor autorului trebuie într-adevăr să privească cu „ocheanul întors", dar nu pentru a depărta şi a obţine o obiectivitate iluzorie, ci pentru a scăpa tiraniei aproapelui, dictaturii detaliilor care te fac să nu vezi relaţia, trupul de legătură. Literatura nu mai crede în *trompe l'oeil*, în aşezarea cuminte în spaţiul unei logici seci; nu e un mod de a vedea (neprivilegiind în fapt nici un simţ), ci o altă exprimare a corpului, a biologicului care îşi aşează pecetea tainică pe lucruri şi pe sine: „îmi revine mie să încerc să funcţionalizez figurile anonime ale fundalului, desfiinţând astfel fundalul şi nelăsând cărţii nici un unghi mort, lucru care mie, pentru că am identificat corpul omenesc, al fiecărui individ în parte, cu universul, îmi stă în putinţă". Iar altundeva: „ochiul mult exersat vede schimbările de culoare". Şi: „acest jurnal oniric". Textele sunt naturale în măsura în care se justifică singure şi nu trădează o organizare artificială, ce aşează ierarhic personajele în fundal. E nevoie de o impresie de „monotonie", tocmai pentru a lăsa modificările să aibă loc de la sine, eliminând astfel şi grila detaşată a logicii (nimic altceva decât un ochean normal). După toate aceste consideraţii, *Ocheanul întors* îşi mărturiseşte tot mai mult diferenţa faţă de un jurnal obişnuit sau de creaţie. Cu siguranţă, el poate fi citit şi după un asemenea orizont de aşteptare (e modul clasic, cuminte, prin care îl percepe o însemnată parte a criticii). Cartea poate fi folosită pentru a înţelege mai bine *Didactica nova* sau *Matei Iliescu*; ea poate veni, de asemenea, pe deplin în ajutorul unui biograf. Faptul cel mai grăitor e însă că ea se regăseşte cel mai bine în alţi scriitori şi în creaţiile acestora. Pe porţiuni importante (niciodată structurate sau scoase în evidenţă, tocmai pentru că îşi găsesc locul firesc în întreg), *Ocheanul întors* e un studiu de poetică. Şi cu atât mai mult, oricât de paradoxal ar suna această afirmaţie, o carte de literatură.

EDIŢII: *Ocheanul întors*, Bucureşti, 1978; Bucureşti, 1996.
REFERINŢE CRITICE: Dan Cristea, *Faptul de a scrie*, 1980; Dan Culcer, *Serii şi genuri*, 1981 ; Mihai Dinu Gheorghiu, *Reflexe condiţionate*, 1983; Paul Georgescu, *Volume (Critică literară)*, 1978; Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, 1987; M. Iorgulescu, *Firescul ca excepţie*, 1979; I. Simuţ, *Diferenţa specifică*, 1982; I. Vlad, *Lectura romanului*, 1983; E. Simion, *Scriitori români de azi*, IV, 1989.

H. P.

OCHI DE URS — Nuvelă de Mihail Sadoveanu. Datată februarie 1938, Iaşi, apare în octombrie acelaşi an la Editura Cartea Românească, în volumul omonim ce mai cuprinde povestirea pescărească *24 iunie*, cu care împărtăşeşte efectele terapiei naturii în regenerarea lăuntrică a individului, pusă alternativ sub auspiciile vegetalului şi geologicului montan sau ale solarităţii solstiţiale din imperiul acvatic al Deltei. Dedicată „prietenilor de la Branişte" – colonelul C. Rosetti–Bălănescu, ing. silvic Paul Jánosi, prof. univ. Iosif Stoichiţă, Ieronim Stoichiţă şi Ionel Pop – nuvela are subtitlul „istorisire din singurătăţile de sus", evocator al perimetrului de geografie reală cuprins între apa Frumoasei şi culmile Sureanului, la rezervaţia Oaşa Mică, unde se derulează întâmplările petrecute prin 1926-1927 şi unde protagonistul,

Scanned with OKEN Scanner

pe numele adevărat Rudi Cernota, paznic de vânătoare la cabana Prigoana, mai trăia în 1972. În spațiul fictiv al operei scriitorului, nuvela a fost alăturată, succesiv, potrivit tipului lecturii aplicate, povestirilor de vânătoare și pescuit din *Anii de ucenicie*, *Împărăția apelor*, *Țara de dincolo de negură*, *Vechime*, iar în cadrul lor, *Istorisirilor din Ardeal*, împreună cu *Valea Frumoasei* și *Poveștile de la Bradu–Strâmb* textelor cu subiect modern de gen *Haia Sanis*, *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, *Cazul Eugeniței Costea*, *Nopțile de Sânziene*, *Mergând spre Hârlău*, *Uvar*; în fine, povestirilor inițiatice dintr-o sferă largă ce mai include *Baltagul*, *Creanga de aur*, *Frații Jderi* și *Nicoară Potcoavă*. Legată de „locul încântat" din „țara Ardealului", unde scriitorului îi plăcea „să se pustiească", nuvela se distinge prin exemplaritatea sondării zonelor tulburi, misterioase și imprevizibile ale ființei umane.

Într-o evocare a statorniciriii estivale a marelui prozator pe meleagurile transilvane, Blaga scria în 1955: „În cursul anilor petrecuți în străinătate mi-a venit cândva o neașteptată veste: Mihail Sadoveanu își clădea o casă de vară în Valea Frumoasei. Am tresărit ca de un ecou al copilăriei. Ce l-o fi îndemnat, mă întrebai singur, pe scriitorul nostru, care-și îndeplinea în lume slujba de poet, să-și aleagă pentru odihna de vară tocmai acest loc? Mulțimea păstrăvilor din apa Frumoasei, iezerul cu oglinda de cleștar de subt stâncile Surianului, basmele auzite la Bradu–Strâmb, slava albastră sălășluită deasupra piscurilor. Oricum, pentru mine, care aflam vestea, se așeza atunci – în valea copilăriei mele – însuși duhul întrupat al naturii românești". După mărturisirea anterioară a lui S., din introducerea la vol. *Valea Frumoasei*, 1938, – acel „loc plăcut pescarilor și vânătorilor", adică „inițiaților care înțeleg să dea un sens nobil tristului emistih *fugit irreparabile tempus* – Oașa Mică înseamnă în grai moldovenesc Branițe, adică rezervă domnească"; aici, prietenii săi Ieronim Stoichiță și Ionel Pop organizează protecția vânatului nobil, așa încât supranumele dat în viitoarea nuvelă corespundea unei realități de fapt: „Loc minunat acea Branițe a Domnului, unde n-ajungeau răutățile oamenilor. Nu ceteam, nu scriam; nu primeam vești. Dacă răzbea mai tare volbura ploii, ne așezam la adăpostul nostru de taifasuri lungi". Cu prilejul uneia din serile vrăjite ale cabanei, îi va fi dat să asculte varianta rudimentară a poveștii despre „oameni a căror viață a fost învolburată de acele întâmplări vechi și tragice" (Ionel Pop), care vor alcătui suportul nuvelei sale desăvârșite. Ca în toate scrierile autorului, distingem și aici două niveluri narative: al faptelor propriu–zise, dincolo de care se întrezăresc conturele arhitecturii simbolice de profunzime a textului. Culi Ursake, unul dintre cei mai buni paznici ai terenurilor de vânătoare de la apa Frumoasei, devine, începând dintr-o zi de marți 15 noiembrie 1926, protagonistul unor întâmplări ieșite din comun, pe care se iluzionează că le-ar putea controla și stăpâni, ajutat de însușirile detectiviste dobândite din lecturile cu subiecte cinegetice și polițiste: *Urmele tigrului regal*, *Crima din Cincinatti*. Dispariția butului de cal, pus momeală pentru urși la observatorul dintr-o tainiță a pădurii, e „ceva încurcat și bizar", din alt domeniu, ce trebuie cercetat „după normele polițienești, și adevărul – crede el – nu se poate să nu iasă la lumină". False în judecata „polițistului" sunt atât concluzia „nu poate fi nimeni" în pustietatea dintre Prelunci și Valea Mare, unde „nu se vede cu anii obraz străin" și unde „singurătățile s-au așezat în domnia lor de iarnă" – numaidecât contrazisă de apariția ursului, a cărui privire oblică îl atrage într-o urmărire fără noimă spre „locuri înfricoșate", din care-l salvează, călăuzindu-l spre casă, Vidra, cățeluța sa de vânătoare – cât mai cu seamă premisa raționamentului, potrivit căreia „în pădure toate sunt limpezi și se cetesc ușor", „numai între oameni mulți și departe – fie și la Sebeșul săsesc – treburile încurcate și ciudate pot căpăta caracterul anumit la care cugeta el". Felul în care se petrec faptele relevă însă, dimpotrivă, stranietatea perimetrului forestier crezut familiar și transformat brusc într-o veritabilă capcană: „Pustia s-a îngustat, sălbăticia codrului s-a strâns grămadă, potecile s-au oprit, sunetele s-au strâns. Zadarnic ar da glas. Zadarnic ar detuna cu carabina. Sunetele cad la o sută de metri, ca niște vreascuri". Deși firea lui Culi e „îndrăzneață și bărbătească", necazurile din ultimul timp pricinuite de boala soției adaugă în el o „îndărătnicie" ce se va amplifica necontenit din clipa când mama lui, nana Floarea, decide că Ana trebuie dusă la spital. Fatalist, neîncrezător în doctori, Culi

Scanned with OKEN Scanner

acceptă călătoria, periclitată în vreme de iarnă, doar spre a se vedea „câte întâmplări pot fi pe lumea asta" și „la cât năcaz poate ajunge un om blajin ca el". Numai că și de această dată faptele – accidentele drumului, moartea Anei – îi depășesc capacitatea de prevedere, nuvela înfățișându-ne relativizarea unei convingeri prezumțioase și, paralel, paroxismul „ceasului crâncen" trăit de erou: „Culi clocea în el o mânie amestecată cu dezgust. Se îngrețoșa de ea ca de un venin; nu se putea elibera de dânsa; îl amețise și-l tulburase, încât nu mai rămăsese nimic din judecata aceea polițistă cu care se fudulea". În simetrie cu capcana fizică a pădurii, bărbatul e surprins acum încolțit de vrăjmășia unei puteri străine și realmente înveninat: „l-au împresurat împotriviri, îl împung dușmanii, îl învăluie ceața, îi vuiește în urechi singurătatea, îl strânge ca o gheară pustia. E otrăvit și îi e greață; e strivit și nu mai poate. S-ar da cu fruntea înainte ca să se mântuie toate". Consecutivă șocului nervos pricinuit de moartea Anei, bolirea de luni în șir a lui Culi, îngrijit de medici, dar și tratat vrăjitorește, ia sfârșit în clipa când înțelege cum „cu toate cărțile lui din raft și cu toate însușirile de polițist n-are ce și de ce să judece". În privința ursului, nu mai descoperea „nici o dușmănie și nici o drăcărie, căci spaima lui de–atunci își avusese pricina în supărările lui proprii, clocite și înveninate". Revigorat de mireasma pădurii, pe care o primește de la pământ și brazi „până în fundul sufletului", Culi se va îndrepta spre o nouă viață, alături de fata Serafinei din Laz, pe care mama sa se îngrijise să i-o scoată în cale: „Mergând către acea copilă nouă a lumii, își lepădă țigara și zvârli în asfințit un rotocol de fum. Ca și cum ar fi izvorât din inima lui, acel rotocol se subție ca o umbră fină ce ar părăsi pentru totdeauna poienile de la Prelunci. Căci morții noștri, câtă vreme îi dorim, stau în noi și-n preajma noastră; iar când începem a-i uita ne părăsesc; între ei și noi se așează nu numai moartea, ci și viața". Ceea ce ni se sugerează prin trăirile de mare complexitate ale personajului e felul cum acesta „s-a bucurat de viață și dragoste, nefiindu-i încă dat să bănuiască puterile necunoscutului". Analizei forței de înrâurire a acestor puteri le e închinată nuvela scriitorului, care proclamă atotputernicia vieții ca manifestare globală, năvalnică, transparentă, dar și infinit misterioasă, implicit încrederea robustă în dăinuirea vieții în univers. Ca scenariu inițiatic, nuvela a fost citită începând de la semnificația deținută în toponimia sadoveniană de Prelunci, un prag de trecere către „alt tărâm". Aici începe adevărata „coborâre în infern", călătorie pe care Culi însuși o va istorisi ulterior, în nopțile de insomnie ale bolii: „Zice c-a intrat printr-o poartă neagră și s-a dus pe celălalt tărâm. Și acolo l-a ademenit după el Necuratul în felurite chipuri schimbate. Dar mai ales s-a îmbrăcat acel Necurat în arătare de urs – c-un singur ochi; și tot clipea din acel ochi ca dintr-un jar și-l îndemna mai afund". Din domeniu de vânătoare vegheat de un paznic, „pădurea îmblânzită" (M. Ungheanu) devine „o *selva oscura* plină de maleficii, totodată un labirint, în sânul căruia sălășluiește fiara care prinde victime – Ana, soția lui Culi. Izbăvirea omului și pacificarea pădurii depind de uciderea fiarei" (Al. Paleologu). Revenirea la lumină și reintrarea în circuitul vital prilejuiesc autorului splendide pagini despre fragilitatea ființei umane, dulceața părerilor de rău, veșnicia naturii, unde proza scriitorului se lasă impregnată de obsesia lui „fugit irreparabile tempus", într-un cadru unde „pustietatea muntoasă, codrul apărat de propriile-i sălbăticiuni, râul și lacurile geologice sunt metaforele eternității pe care le caută și le măsoară metaforele vremelniciei", care „toate vorbesc sufletului nostru de o mare fabulă a eternității pe care o povestesc și o susțin personaje fantastice: Pământul, Codrul, Apa și Văzduhul ca într-o *Kalevala* autohtonă". (Vl. Streinu)

EDIȚII: *Ochi de urs*, București, 1938 și 1943; *Opere* 15, ed. apărută sub supravegherea autorului, București, 1958; *Istorisiri din Ardeal*, ed. C. Mitru, cuvânt înainte de L. Blaga, addenda Ionel Pop, București, 1972; *Opere* I, ed. critică de C. Simionescu, studiu introductiv de C. Ciopraga, 1985.

REFERINȚE CRITICE: Vl. Streinu, în „Viața românească", nr. 6, 1939 și *Pagini de critică literară* IV, 1976; M. Ungheanu, *Pădurea de simboluri*, 1973; N. Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărții*, 1976 și 1993; Z. Sângeorzan, *Mihail Sadoveanu. Teme fundamentale*, 1976; Al. Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, 1978; P. Marcea, *Umanitatea sadoveniană de la A la Z*, 1977; C. Ciopraga, *Mihail Sadoveanu. Fascinația tiparelor originare*, 1981; I. Vlad, *„Cărțile" lui Mihail Sadoveanu*, 1981; Dan C. Mihăilescu, în „RITL", nr. 4, 1983; I. Oprișan, *Opera lui M. Sadoveanu*, 1986; N. Florescu, în RITL, nr. 2-3-4, 1986; T. Vianu, *Scriitori români din secolul XX*, 1986;

Scanned with OKEN Scanner

D. Scărlătescu, în „Cronica", nr. 42, 1986; I. Bălu, *Natura în opera lui Sadoveanu*, 1987.

D. C.

OCHII MAICII DOMNULUI — Roman de Tudor Arghezi. Apare în 1934, într-o perioadă în care autorul își declara în presă neîncrederea în genul romanesc, considerat ca o structură literară ce păcătuiește prin prolixitatea formei. Romanul trădează discursul polemic al lui **A.** și se constituie ca una dintre realizările importante ale genului în literatura română.

Epica argheziană, asimilată îndeobște „antiprozei" de tip urmuzian, păstrează din sfera travaliului liric o atmosferă specifică a limbajului, vădit „lucrat", dar și elemente ce țin de o poeticitate a viziunii. Cazul celor din urmă e cu precădere ilustrat prin volumul *Ochii Maicii Domnului*, o excepție în contextul operei lui **A.**, singurul, în opinia lui G. Călinescu, ce are într-adevăr „desfășurare și intrigă de roman". Copleșit de imaginea lui Arghezi-poetul, ba chiar și de cea a publicistului, Arghezi–prozatorul rămâne mereu în conștiința vremii și destul de adesea în cea a posterității o „notă de subsol" a primelor două (excepție făcând câteva studii, dintre care unul foarte important este cel al lui N. Balotă). Amendând destul de drastic ipostaza unui **A.** ca autor epic, același G. Călinescu nota: „A vorbi de proza lui Tudor Arghezi sub raportul epicului este o impropriietate, iar a întemeia judecăți literare pe această lărgire a vorbelor, un lucru injust." Din contextul astfel considerat al operei, criticul selectează volumul *Ochii Maicii Domnului*, pe care îl creditează cu o scurtă analiză (enumerare) a ceea ce s-ar putea numi nucleele epice ale textului. O privire rapidă asupra romanului în întregul său oferă o sumă de elemente de discuție, cum ar fi caracterul liric evident al unor lungi pasaje ale cărții, fragmentarea liniarității temporale a tramei, dubletul protagoniștilor, ce dă naștere unei scheme epice binare, „în oglindă", o simbolistică transparentă și, mai înainte de toate o voce auctorială aflată în ipostaza *subiectului tare*, făcând parte dintr-o tipologie narativă a controlului asupra lumii configurate textual. Ceea ce se desprinde în primul rând din paginile romanului este „povestea vieții lui Vintilă", care „e copilărească" și care „începe cam de pe la patru ani, când frumosul băiat nu era mai mare decât atât..." Există aici, mai întâi, intenția declarată a autorului de a propune universul epic al unei existențe. Miza pare a fi configurarea unei structuri de *Bildungsroman* după regulile clasice ale genului. Destinul personajului este urmărit începând de la o vârstă a „zorilor ființei", o dată cu primele semne ale conștiinței de sine. Se găsește aici un prim semnal asupra naturii acestui destin întrucât, după cum se va vedea pe parcursul romanului, calea pe care o urmează protagonistul este aceea a neîncetatei căutări de sine și este o cale a eșecului. Singura formă de echilibru la care are acces Vintilă Voinea este regăsirea de sine în *alter*, în oglinda ochilor „maicii". Un alt element ce reiese din aceste rânduri este cel al naturii poetice (în sensul de *sugestive*) a limbajului. Punctele de suspensie din finalul enunțului definesc o dublă relație: a eului narativ cu materia verbală pe de-o parte, și, pe de altă parte, a eului narativ cu cititorul. Substituția lexicală („atât" desemnând, prin sugestie, o dimensiune nenumită) denotă preocuparea pentru un discurs ce sugerează, mai degrabă decât descrie. Asemenea substituții, însoțite mereu în carte de agramaticalități căutate sau de neologisme șocante alcătuiesc un model al sugestivității limbajului propriu în mai mare măsură poeziei decât prozei (pentru care astfel de elemente de limbă reprezintă îndeobște regretabile denunțuri ale unor căderi stilistice). Modelul implică însă și o terță instanță a comunicării, și anume receptorul. E un model de *captatio*, în care vocea narativă mizează pe stabilirea i-mediată a unei complicități cu lectorul, necesară pentru acreditarea convenției narative. Întâiul fragment al romanului descrie primii ani ai copilăriei lui Vintilă Voinea. Modalitatea este aceea a selectării detaliului semnificativ. Sunt considerate senzațiile micii făpturi față de lumea înconjurătoare, iar viziunea este una fantastică, distorsionată. Lumea în oglinda ochilor și percepțiilor copilului își modifică natura și logica. Lucrurile neînsufletite asaltează ființa, o agresează („Tile nu înțelegea anume pentru ce lucurile sunt rele și pornite împotriva lui, care să-l zgârie, care să-l turtească. Dacă închidea o cutie îl prindea capacul de un deși. Se da în leagăn agățat de clanțele ușii și călărea pe dunga ei: ușa îl apuca de piele. Tăia cu foarfeca o poză dintr-un

Scanned with OKEN Scanner

jurnal: foarfeca îl muşca" etc.). Ele, lucrurile, trebuie îmblânzite şi aceasta se întâmplă prin vorbire: „După observaţie şi chibzuială, Tile s-a hotărât să stea de vorbă cu ele, că lucrurile au şi urechi ascunse, cu care te aud", şi, în sfârşit, ele „s-au supus cu încetul graiurilor lui linguşitoare". Cucerirea lumii prin cuvânt – iată ipostaza fundamentală pe care aceste imagini o propun. Limbajul ca energie activă este unul dintre elementele prezente mereu în punctele nodale ale articulaţiilor romanului (a se vedea, de o pildă, episodul nunţii din tren, catalizat de rama mitică a logosului poetic). Prezenţa, ca şi absenţa sa, determină mereu cursul fabulei. E necesar a fi numite cele două planuri structurale pe care se organizează subiectul. Există practic două romane în roman, ambele ale formaţiei. Primul este povestea vieţii Sabinei Voinea. Adusă pe lume şi crescută într-un mediu provincial, patriarhal, eroina evadează adesea dintre limitele acestuia, „topindu-se" în lumea larg deschisă dinaintea bolidului pe care-l conduce cu pasiune. Călătoriile Sabinei Voinea reprezintă în primul rând expresia unei nevoi stringente de dedublare, de ieşire „din identitate", prin asumarea alteia, *naturală*, pe cât se poate ghici din modul personajului de a rupe complet contactele cu lumea de origine. În destinul său există două momente fundamentale, asupra cărora romanul insistă îndelung. Primul e reprezentat de şederea Sabinei la sanatoriul doctorului Marc Gauthier din Geneva. Fără îndoială că motivul epic al spitalului nu aduce în chip neapărat o notă de originalitate cărţii. El e frecventat adesea de literatura secolului, de la modele precum Thomas Mann şi până la celebrele sanatorii ale Hortensiei Papadat-Bengescu sau Max Blecher. În cazul lui **A.**, însă, care nu practică o proză psihologizantă de tipul celor enumerate, toposul spitalicesc nu mai reprezintă un spaţiu catalitic (şi providenţial pentru economia narativă a unui roman) în care conştiinţele freamătă şi îşi consumă crizele. Pentru romanul arghezian, spaţiul spitalului reprezintă, nu mai puţin providenţial pentru economia sa narativă, un cumul de simboluri. Papagalul nemuritor (un „chiriaş" al sanatoriului) e un simbol al duratei, remarca G. Călinescu. Fără îndoială, însă, construcţia unui atare trop epic mai propune o faţetă ţinând de natura hibridă a animalului desemnat. Pasăre vorbitoare, regn hibrid la graniţa dintre natural şi supranatural, această făptură reprezintă o imagine obsedantă a contrapartidei limbajului-esenţă, a feţei sale răsturnate, din oglindă, care este limbajul–carenţă. Cei patru gemeni care se cred păianjeni, comenta acelaşi Călinescu, sugerează fragilitatea noţiunii de personalitate. Ei exprimă, însă, mai mult decât atât, şi repetitivitatea nevrotică a lucrurilor lumii, criza sa de identitate şi, din nou, tăcerea. Părăsind sanatoriul, în trenul ce o aduce în ţară, Sabina Voinea îşi întâlneşte destinul, în persoana ofiţerului de marină (şi aristocratului) englez Wiliam Horst. Iubirea dintre cele două personaje are caracterul unei erupţii instantanee, iar scenariul amoros se desfăşoară într-o ramă textuală: lectura Cântării Cântărilor. Căsătoria din tren – o căsătorie „naturală" – reprezintă din nou o negare a convenţiei, o ieşire din cadrele *instituţionale* ale lumii şi un gest ce reface, la modul mitic, unitatea cuplului primordial. După cum tot o negare a convenţiei (în sensul ei social) o reprezintă refuzul Sabinei, după moartea soţului, de a folosi averea familiei. Ea îşi croieşte o existenţă mai mult decât precară material, dar oficiată după un ritual al muncii asidue. Fructul acestei căsătorii, Vintilă, reproduce la rândul său destinul *căutător* al mamei. Dotat din belşug cu inteligenţă, el parcurge cu succes etapele obligatorii ale sistemului educaţional, până la obţinerea licenţei în matematici (o moştenire temperamentală a înclinaţiilor pozitiviste şi pasiunii pentru mecanică ale Sabinei), aparent adaptat lumii în care evoluează. Criza personajului se declanşează însă tocmai în momentul ieşirii din cadrele instituţionale. Profund psihanalizabil, complexul matern al lui Vintilă Voinea îl ghidează implacabil către o dramatică ratare a acestui moment al libertăţii. Vintilă îşi descoperă (mai exact, este descoperit de) bunica sa, crezută moartă. La ea ajunge prin intermediul fiului acesteia dintr-o a doua căsătorie, Ştefan Şileriu. Proaspăt regăsita sa familie, de care el nu are cunoştinţă încă, luptă discret, cu armele iubirii şi prezenţei nestrămutate, împotriva obsesiei personajului de a „prezentifica" mereu fiinţa mamei sale moarte. Vintilă refuză existenţa în absenţa Sabinei. Viaţa lui îi este în întregime dedicată acesteia, prezenţa ei este mereu întreţinută prin intermediul obiectelor intime rămase în urma sa

Scanned with OKEN Scanner

şi, în final, în punctul maxim al crizei individuale, prin apariţia sa în forma unui „spirit de dincolo", bântuitor. O astfel de apariţie e justificată prin natura specială, aproape mistică, a făpturii Sabinei (negată de ea însăşi, în timpul vieţii), în preajma căreia boala fizică a semenilor dispărea miraculos; aceasta reprezintă o sursă copioasă de „substanţă mitologică", de care fiul uzează din plin întru glorificarea figurii mamei. Eşecul destinului lui Vintilă Voinea este grăbit prin invazia eroticului. Ana, fermecătoarea soră a logodnicei lui Ştefan Şileriu, îndrăgostită de erou, reprezintă pentru acesta din urmă o ameninţare copleşitoare la adresa sentimentului de iubire filială. Iubirea pentru Ana înseamnă, în cazul lui Vintilă Voinea, uciderea mamei. Reacţiile anxioase ale personajului faţă de asemenea sentimente, duse până la violenţă, denotă gradul excesiv al dependenţei sale faţă de mitizata figură maternă. Dacă până spre finalul romanului cuplul mamă-fiu e descris în termeni şi imagini ce doar sugerează ipostaza creştină a sfintei maternităţi, finalul o afirmă explicit, propunând în egală măsură şi o recalibrare a acestui mit. În timpul vizitei la mănăstirea Sfintei Paraschiva, în incinta stăreţiei, Vintilă Voinea, în plină criză de identitate, traversează, în două etape, pragul desprinderii de sine. Primul pas este acela al „recunoaşterii". În ambianţa mănăstirii, personajului i se pare că redescoperă ambianţa aseptică a apartamentului copilăriei sale, iar tentaţia plonjării în acest topos redescoperit e copleşitoare: „Vintilă se simţea scufundat ca într-o oglindă, care ar fi fost adâncă şi prin care ar fi putut să umble, ca printr-o apă nelichidă, deschizându-se înainte şi închizându-se înapoi cu lumină, într-o singurătate cenuşie." Spaţiul *oglindit* îi oferă şi o supremă, ultimă surpriză: în tabloul Maicii Domnului din biserica mănăstirii Vintilă Voinea descoperă chipul mamei, în faţa căruia cade fulgerat într-o rugăciune mută, într-un dialog nerostit. Finalul scenei şi al romanului afirmă decizia personajului de a se călugări la mănăstirea Sfânta Paraschiva. Ipostaza prezintă destule similitudini cu episodul al cincilea, *Maria*, din *Adam şi Eva*, şi aceea o poveste a unui eşec. Problema personajului aici, în romanul arghezian, este incapacitatea sa de adecvare la o lume ce nu-şi mai conţine reperul fundamental. Fiorul mistic în faţa tabloului Fecioarei nu este unul de natură salvatoare, căci el e viciat de aluviunile unui sentiment în esenţă incestuos. În periplul său prin lume, Vintilă Voinea schimbă doar coliviile: cadrului regulat, închis, proteguitor al apartamentului Sabinei i se substituie confiniile spaţiului aseptic al mănăstirii, ambele dominate de figura mamei. Voinea devine astfel o imagine a *deţinutului* prin excelenţă, a unui destin închis, încarcerat prin incapacitatea de trăire, printr-o lipsă acută de energie vitală. El e o fiinţă aparţinând unei alte lumi, mai simple. În ceea ce priveşte naraţiunea în sine, ea capătă un aspect modernist în primul rând prin fragmentarea liniarităţii temporale. Episoadele narative sunt intercalate, nonistoric, după o logică subiectivă. Este vorba însă despre o subiectivitate a instanţei narative, care practică aici, în fond, un fel de joc al falsei memorii, al unor amintiri fictive, pe care le ordonează în virtutea unei logici aleatorii, deşi aceasta se întâmplă în absenţa unor stimuli de tip proustian, care să justifice apelul la una sau alta dintre zonele diverse ale ficţionalei memorii. Este o naraţiune auctorială aşadar, dincolo de măştile subiectivităţii pe care textul pare a le adopta. După cum nu străină de această carte e şi o formulă tematică trimiţând către romanul de mistere al secolului 19, cu lovituri de teatru şi spectaculoase revelaţii de familie, cu personaje aparţinând unei tipologii de vădită esenţă romantică şi cu un final în cheie dramatică. Toată această serie de elemente configurează profilul unui roman ce dă măsura calităţii artei epice a lui **A.** şi justifică, în ultimă instanţă, o necesară plasare a autorului în contextul prozatorilor semnificativi ai literaturii române.

EDIŢII: *Ochii Maicii Domnului*, Bucureşti, [f. a.]; *Scrieri*, vol. 9, Bucureşti, 1965; *Ochii Maicii Domnului. Poem*, Bucureşti, 1970; *Ochii Maicii Domnului. Cimitirul Buna-Vestire. Lina*, Bucureşti, 1970; Cluj, 1987;

REFERINŢE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); P. Constantinescu, *Scrieri*, I, 1967; N. Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, 1979; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, III, 1983.

C. T.

Scanned with OKEN Scanner

OCHIUL DE GREIER — Volum de versuri de Ana Blandiana. A fost tipărit la Editura Albatros din Bucureşti, în anul 1981. Majoritatea poeziilor vor fi reluate în antologia de autor *Ceasornicul de nisip*, apărută la Editura Eminescu în 1983, din care lipsesc următoarele titluri: *Hibernare*, *Umbra*, *Într-o zi*, *Luna tangentă*, *Dacă*, *Milă*, *Deapănă, vânt*, *Reflex*, *Ala-bala*. A doua antologie, *Poezii*, tipărită în colecţia „Biblioteca pentru toţi" a Editurii Minerva din Bucureşti în 1989, mai elimină poeziile: *Altfel*, *Semantică*, *Vorbe*, *Vocală*, *În locul*, *Planetă fierbinte*, însă reintroduce *Hibernală*, care, judecând după „mesajul" ce trimitea la îngheţul ideologic al epocii şi „somnul" nepăsător al contemporanilor, pare să fi fost scoasă de cenzură din sumarul primei antologii; aceleaşi raţiuni vor fi explicând şi absenţa din ambele culegeri a poeziei intitulate *Dacă*. În această ediţie este modificat şi titlul poeziei *Peste vârfuri de prun*, sunând prea eminescian, în *Printre vârfuri de prun*.

Programatic, aceste poeme prelungesc o atitudine ilustrată de creaţia imediat anterioară: ca în *A treia taină* (1969), de exemplu, mobilul reorientării poeziei către universul elementar este, simbolic vorbind, un fel de extenuare a subiectului în efortul supunerii lumii la geometria austeră şi rece a Ideii. „Am obosit să mă nasc din Idee, / Am obosit să nu mor – / Mi-am ales o frunză, / Iată, din ea mă voi naşte /.../ De la ea o să învăţ să tremur, să cresc, / Şi de durere să mă fac strălucitoare, / Apoi să mă desprind de pe ram / Ca un cuvânt de pe buze, / În felul acela copilăresc / În care / Se moare / La frunze" – se spune într-un loc, reactualizându-se un proiect, organic integrat logicii interne a viziunii poetei, de „reînvăţare" a ritmurilor firii, după eroica întreprindere a dominării lor de către spirit. Căderea blagiană din cer a îngerilor obosiţi într-un poem din volumul amintit cunoaşte aşadar aici o variantă semnificativă. „Adevărului uscat şi zadarnic", glacialei „singurătăţi îngereşti", strictei ordini impuse odinioară în „casa" lăuntrică, i se substituie năzuinţa contrară a comunicării reintegratoare în natura ce nu cunoaşte decât legile cosmosului. Reveria unităţii originare, dezvoltată în jurul simbolului universal al *Oului* (în poemul cu acelaşi titlu) concretizează, în versuri de o remarcabilă fluenţă muzicală, una dintre temele fundamentale ale acestei poezii, prezentă, mai limpede sau mai difuz, în mai toate paginile cărţii. Evocarea „oului perfect plutind pe ape" se face cu nostalgia celui care trăieşte acut sentimentul rupturii de „izvorul fericit şi mut" al începuturilor aşezate sub semnul marelui Unu: „Ţi-aduci aminte despărţirea / Celulelor de ele înseşi? Şi spaima sângelui voind / Să curgă într-un singur trup?/ Pământul se-ntindea prin arbori / Şi cerul se-nclešta în crengi, / Să nu se vadă, goală, rana / Pe locul căreia s-au rupt"... Spre o asemenea acoperire a „rănii" separaţiei tinde, de fapt, întreaga poezie mai nouă semnată de **A. B.**, de unde şi ambiguitatea vocii în care se asociază timbrul îndurerat-nostalgic cu bucuria regăsirii unui anumit echilibru, chiar dacă temporar şi fragil, în raporturile eului cu lumea elementară. Dacă „drama de-a muri de alb" satisfăcea cândva orgoliul subiectului retranşat în citadela neconcesivei sale purităţi, la vârsta lirică de acum o atare poziţie îi apare excesivă şi, în ultimă instanţă, sterilă. De aici, năzuinţa evadării din sinele îngheţat într-o ordine impusă adesea prin proprie voinţă, către un „adăpost" mai generos, ce se confundă cu căldura cărnii şi sângelui animal : „Mi-e atât de frig / Încât cred că/ Aş mai putea fi salvată / Numai asemenea celor îngheţaţi / Care erau cusuţi / În burţile animalelor / Să se încălzească /.../ Am îngheţat / În singurătatea mea îngerească / Dar cine-i în stare/ Să-şi deschidă coastele / ca să mă primească?" *(Atât de frig)*. Motivul liric al *frigului* schimbă astfel semnul unor atitudini conturate în versurile mai vechi, având drept contrapondere acum *somnul* organic fără conştiinţă, în stare să protejeze făptura „în mijlocul frigului fără-nţeles şi fără sfârşit" – cum se scrie, de exemplu, în *Hibernare*, unde un atare „somn" e şi metafora inerţiei vegetative a omului ce se sustrage, comod, în confortul lipsei de reflecţie asupra propriei condiţii. Ceva din acest *somn* protector trece şi în spaţiul definiţiei poeziei, situată sub semnul reveriei şi visului, al iluziei vindecătoare care fereşte fiinţa de „sincerităţile" brutale pe care le-ar dezvălui regimul diurn al existenţei lucide, transfigurând suferinţa ascunsă în cântec: „Greierii cântă numai în somn, / Greierii ziua sunt numai insecte, / Lăsaţi-i să doarmă şi-ascundeţi-i, ierburi, / De sincerităţile zilei, suspecte; // De

Scanned with OKEN Scanner

adevărul uscat şi zadarnic / Ferească-i al rouăi prea limpede domn / Şi tot ce nu reuşesc să trăiască / Întâmple-li-se în somn. // Lăsaţi-i să doarmă legaţi de coşmare, / Cântând ca din strune din propriile funii / Subţiri prinţi de ţipăt jertfiţi ascuţit / Singurătăţilor lunii" *(În somn)*. S-ar descifra, în felul acesta, şi simbolica titlului cărţii. Nu lipseşte nici „somnia" eminesciană (înregistrată de comentatorii versurilor din etapa scrisului poetei în care se înscrie şi acest volum), la confluenţa cu interogaţiile „omului problematic" blagian ce-şi caută refugii în noaptea obârşiilor. Ţinutul paradisiac al **A. B.** („raiul / pe care-am încercat/ Să-l pângăresc pricepând") stă sub semnul „minunii" recuperate în imaginea senin–melancolică a unui univers de frăgezimi vegetale gata să primească făptura însingurată (v. *Minunile*). Alcătuind un decor securizant, de casă cosmică, identificabilă în cele din urmă cu însuşi poemul ca expresie a comunicării echilibrate dintre eu şi lume: „Casă spălată de rouă şi ştearsă de soare, / casă-nvelită, ca un zeu mic, într-un nor / Şi care asemenea mării se trage spre lună / Din noaptea cu greieri şi cu pridvor; /.../ Casă zidită din litere pe stâlpi de silabe, / Sprijinită-n cuvinte, suspendată de stele, / Liniştea pune foi albe în juru-ţi / cerul şi-aşterne cerneala pe ele" *(Definiţie)*. Sentimentul trecerii şi al permanenţei, al precarităţii, dar şi al duratei eterne, ciclic regenerate, se conjugă într-un fel de euforie calmă, pe care versul melodios, de calmă elegie, îl transmite plenar, ca în poemul *Noapte în fân*: „Noapte în fân, / Stele şi prune în crengi / Aş putea să rămân / Vieţi şi morţi întregi// În tăcerea bună / Toarsă-ncet de-un greier / Exilat din lună / la mine în creier; // În miresme-amare/ Uitate de mult / Recunoscătoare / Aş sta să ascult// Ca şi cum eu însămi / Nu m-aş şti deplin / Vrăjită de plânsu-mi / ca de-un cânt străin"... O notă aparte o dă acestei cărţi înclinaţia spre miniatural (prezentă, într-o tonalitate mai accentuat ludică, în cartea cu evenimente din „universul boabei şi al fărâmei", *Întâmplări din grădina mea*, 1980). Spectacolul măruntelor întrupări ale firii ocoleşte însă pitorescul pur, oferindu-se ca alternativă a conştiinţei problematizante, ca spaţiu al evadării din solitudinea eului. Stropul de rouă, sămânţa murind pentru a reînvia, firul de polen promiţând rodirea, „pocnetul surd al prunelor vinete" căzând solemn de pe ramuri, clopotele tăcute ale florilor oferă o lecţie de simplitate şi înţeleaptă linişte celui răvăşit adesea de întrebările fără răspuns, putând fi puse în cumpănă cu Istoria. Universul întreg devine aici o „încăpere luminată slab de gutui", întunericul verde al unei nuci e un adăpost posibil, „zeii semînţelor... risipiţi în ţărână şi rouă" pot da înţeles unei existenţe, „cireşele dulci, copilăreşti" sunt în stare să însenineze, împodobind-o, fiinţa înaintată către stingere. Poezia poate fi astfel un mod de recuperare a inocenţei adamice a făpturii, fără a anula, în subtext, stratul elegiac. Cornul eminescian „îndulcind cu dor de moarte" răsună şi în aceste versuri; moarte maternă („Mamă Moarte"), nouă „sete de repaos", uitare şi pierdere de sine în lunecarea, ca a unei alte Ofelii, pe unda înflorită: „Să îmi fac o luntre împletită din ierburi şi flori / Şi să mă las să alunec pe râu ca un plaur.../.../ Târziu legănată de luntrea de ierbi, / Miresme sărate şi verzi m-or cuprinde, / Împletită în alge şi şerpi, / Asfinţită-n al mării pustiu, / Să nu mai ţin minte". Cu o substanţă reflexivă care a fost de la început a ei, această poezie ce-şi însuşeşte în chip personal o experienţă lirică marcată de sensibilitatea eminesciană şi de prelungirile ei în încordările interogative ale lui Blaga rezolvate în *somnul* şi reveriile naturiste chemate să redea subiectului sentimentul comuniunii cu cosmosul, se comunică în versuri de o simplitate aproape clasică, ocolind artificiile oricărei „înscenări". *Ochiul de greier* se înscrie organic într-un univers liric pe care cărţi precum *Octombrie, noiembrie, decembrie* (1972) şi mai ales *Somnul din somn* (1977) îl reapropiaseră tot mai mult de „ritmul naturii", însă fără accentele jubilatorii din perioada debutului, ci purtând marca gravităţii unor experienţe dramatic consumate. Consecventă cu propria formulă lirică, **A. B.** oferă, cum s-a observat, „un volum al cărui dramatism e retras în subteran, dar în care drama dezicerii de sine, a imposibilităţii ei în fond, adaugă încă un cerc tragic acestei poezii" (Al. Cistelecan).

EDIŢII: *Ochiul de greier*, Bucureşti, 1981; *Ora de nisip*, Bucureşti, 1983; *Poezii*, Prefaţă de Eugen Simion, Notă biobibliografică de Elena Murgu, Bucureşti, 1989.

REFERINŢE CRITICE: Al. Cistelecan, în „Familia", nr. 6, 1981; V. Cristea, în „România literară", nr. 25, 1981; N. Manolescu, în „România literară", nr. 30, 1981; Ion Pop, în „Steaua", nr. 7, 1981; Ion Pop, *Lecturi fragmentare*,

Scanned with OKEN Scanner

1983; Gh. Grigurcu, *Poezie română contemporană*, 2000; Iulian Boldea, *Ana Blandiana*, 2000.

I. P.

OCTOMBRIE, ORA OPT — Proză scurtă. Norman Manea. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981. Conține următoarele nuvele și schițe: „Premize pentru Maria", „Puloverul", „Moartea", „Două paturi", „Puteam fi patru", „Ghemele colorate", „Ceaiul lui Proust", „Nunțile", „Ora exactă, „Lipova", „Două paturi", „Biografia robot", „Punctul de inflexiune", „Portretul caisului galben", „Premiera", „Pisica", „Kinderland", „Peretele despărțitor", „Marină cu păsări", „Octombrie, ora opt". O parte din proze au apărut, în prealabil, în periodice: „Nunțile", în *România literară* (1966), „Ceaiul lui Proust, Marcel" și „Octombrie ora opt" în *Vatra* (1975), „Puloverul" în *Akzente* (Munchen, 1985). Câteva texte sunt reluate din volumele *Noaptea pe latura lungă* (Editura pentru Literatură, 1969) și *Primele porți* (Editura Albatros, 1975). Unele din aceste proze au fost de asemenea incluse în periodice și antologii de proză românească publicate în Israel, Germania de Est, Olanda, Suedia, Franța, Ungaria.

Prozele din *Octombrie, ora opt* poartă stigmatul unei traume. Desigur, biografia scriitorului nu se confundă cu destinul protagoniștilor săi, dar un transfer subteran, alambicat și imprevizibil, poate fi pus în evidență între cele două planuri. În copilărie, în timpul dictaturii lui Antonescu, **N. M.** a fost deportat, împreună cu familia, pentru o perioadă de patru ani, într-un lagăr de concentrare pentru evrei din Transnistria. Trăită la o vârstă când copilul nu poate dezvolta apărări conștiente, experiența a avut un impact frontal, modelând după desenul său traumatic personalitatea viitorului scriitor. Dincolo de lipsurile, privațiunile și anxietățile vieții în lagăr, nucleul nevrotic al deportării constă, cred, în sentimentul de a fi fost aruncat în ceea ce Alain Finkielkraut numește „umanitatea pierdută" (Editura Vremea, 1997). Pentru a-și ușura propria conștiință, pentru a se justifica și deculpabiliza, torționarii au preferat să „uite" condiția umană a celuilalt, privind evreii ca pe niște specimene infraumane, ce aparțin regnului animal sau celui obiectual. Asemenea strategii depreciative, ce indică mai degrabă dezumanizarea a înșiși celor care le practică, oameni incapabili să-și accepte semenii în alteritatea lor ireductibilă, ce își reduc câmpul conștiinței morale la un sistem de stereotipii și clișee, sunt de natură să provoace în victime nevroze individuale și colective de neșters. Protagonistul schițelor din *Octombrie, ora opt* suferă de un complex metafizic al copilului nedorit, expus unei ordalii menite să-l piardă. Suferită la o vâstă a completei maleabilități, persecuția din partea unui regim antisemit a fost resimțită și amplificată la un complex metafizic al copilului avortat, nu atât de mamă și de familie, cât de societate, de natură, de univers, de Dumnezeu. Reticența, refuzul, însingurarea, izolarea sunt simptome ale unei reacții autiste, pe care psihiatrul Bruno Betthelheim a documentat-o pe numeroase cazuri de supraviețuitori ai lagărelor naziste. Trauma autistă este așadar supratema prozelor din *Octombrie, ora opt*. La un loc, povestirile alcătuiesc parcă un sistem planetar gravitând în jurul unei găuri negre din trecutul protagonistului. Acest soare negru nu este privit niciodată direct, în față, ci doar dintr-o perspectivă indirectă, prin deformările pe care le provoacă gravitația lui obsesională. Efectele iradiante ale traumei se fac simțite la patru paliere din structura volumului, ce corespund cu patru vârste distincte ale protagonistului-martor. Primul palier corespundei vâstei copilăriei petrecute de personaj în deportare. Primele șase schițe din volum sunt flashuri ce scot din pâcla groasă a memoriei infantile și fixează în lumina conștiinței mature câteva scene din filmul anilor de persecuție. **N. M.** nu lucrează un tablou de ansamblu, cartea sa nu este fresca destinului unei familii sau al unei colectivități, nici măcar al unui individ. În locul panoramei desfășurate de un narator omniscient, el preferă fragmentul de imagine reținut de retina copilului. Schițele sunt scrise dintr-o perspectivă hipocoristică. Întâmplările sunt surprinse și interpretate prin prisma puterii de înțelegere a micului personaj, scriitorul reușind să mențină intactă duioșia și candoarea magică a vârstei. Tabloul general al Holocaustului pare astfel a fi privit prin câteva mici vizoare privilegiate, care dezvăluie colțuri de scenă minuscule, dar nu mai puțin tulburătoare. Istoria mare cedează locul secundelor unui intra-timp psihologic. Deportarea, mizeria, brutalitatea, foamea, frigul, execuțiile, apar ca

Scanned with OKEN Scanner

fundalul de sens al unor jocuri şi reverii anxioase, ce redau modul de a percepe persecuţia de către un copil incapabil deocamdată de a verbaliza şi a conştientiza ceea ce i se întâmplă. Astfel de „ceţoase secvenţe" sunt jocul fetiţelor care rămân „îngheţate" la un semnal, băiatul înţepat de o albină care se crede împuşcat („Moartea"), găina capturată şi mâncată pe ascuns în pădure, flirtul tatălui cu o altă femeie („Puteam fi patru"), batjocura copiilor care îl fac pe micul protagonist să reacţioneze violent („Ghemele decolorate"), biscuitul şi ceaiul primit într-o gară de deportare („Ceaiul lui Proust"). Dincolo însă de limitările viziunii infantile, perspectiva narativă sugerează şi deformările de percepţie introduse de un mecanism de apărare prin scindare. Atenţia personajului martor este în mod constant atrasă de amănuntele colaterale, cu încărcătură nevrotică, iar reacţiile şi răspunsurile sale sunt necoordonate, cu simbolisme greu de descifrat pentru cei din jur. Semnificative în acest sens sunt ghemele decolorate pe care copilul le fură din coşul mamei ca expresie abstrusă a nevoii sale de tandreţe şi iubire. Frustrată în aşteptările sale directe, afectivitatea copilului se întoarce asupra obiectelor. Într-o replică la mecanismele memoriei explorate de Proust, **N. M.** constată că amintirile traumatice nu pot fi invocate voluntar, nu răspund decât la „senzaţia ciudată, spontană, pe care o oferă mirosul, gustul, savoarea reîntâlnirii unui oarecare şi inert accesoriu de altădată". „Sufletele celor pierduţi se închid într-adevăr în ceva neînsufleţit", meditează autorul, depunând o mărturie din interior asupra presiunii reificante exercitate de ura colectivă. Tocmai pentru a evita pierderea umanităţii, familiile deportate participă la ritualuri simbolice, cum este scena infuziei de plante băută seară de seară în faţa unui cub de zahăr, pentru a menţine intacte reflexele ceremoniei ceaiului din viaţa normală („Ceaiul lui Proust, Marcel"). Al doilea palier de vârstă care poartă amprenta traumatică sunt tinereţea şi adolescenţa personajului narator. Următorul modul de patru povestiri surprinde flash–backuri din perioada de după întoarcerea din deportare şi sfârşitul războiului. Existenţa curentă pare a fi revenit la normalitate, dar tânărul protagonist continuă să reacţioneze după mecanismele introversiunii. Autorul evită în continuare cuvintele şi temele „mari" (deportare, holocaust etc.) şi preferă să urmărească procesele fine ale retragerii în sine în gesturi şi întâmplări mărunte, cum este baia forţată cu piatră vânătă împotriva râiei, pe care băiatul o percepe ca pe o trădare („Nunţile"). Fără false pudori şi deconspirând tentaţia autoeroizării compensatorii, **N. M.** analizează resorturile psihologice ale comportamentului acestui alter-ego literar, lăsându-l descoperit în faţa eventualelor judecăţi morale. El redă fără să comenteze lipsa de înţelegere a tânărului protagonist faţă de un alt băiat, coleg de cameră de spital, care apelează la măştile suferinţei pentru a şantaja afecţiunea rudelor. Prin micile sale cruzimi compulsive, eroul devine dintr-un chinuit un chinuitor, un mic tiran pentru cei din jur, familie, prieteni, cunoscuţi. E un semn că nucleul nevrotic continuă să iradieze în el, împingându-l la gesturi de respingere şi izolare, cum este refuzul, încolăcit în jurul piciorului mesei, de a pleca din spital şi a se întoarce acasă („Două paturi"). Răspunsul tânărului la nevroză este dorinţa de alienare de tot ceea ce îi este familiar, de ruptură radicală cu trecutul. El îşi aseptizează amintirea deportării transformând-o într-un discurs aproape ideologizat rostit la adunări publice, **N. M.** dezvăluind, fără nici o condescendenţă, felul în care băiatul îşi construieşte imaginea socială, fără să adere la ea. Protagonistul îşi reneagă apartenenţa religioasă, preferând lecţiilor de iudaism pe care i le predă un profesor rabin ideologia noului regim comunist în care se iniţiază într-o tabără de activişti pionieri. Îşi părăseşte familia şi oraşul cu o voinţă neînduplecată, „brusc apucat de ducă-se pe pustii" („Biografia robot"). Marcat de un complex al copilului nedorit în univers, tânărul fuge din internat, de acasă, din lumea cunoscută, în încercarea de a-şi reface o nouă biografie şi o altă identitate. Scenele din viaţa matură, cuprinse într-un al treilea modul de nuvele, nu par să fi rezolvat problema identitară. Ceea ce putuse apărea ca o soluţie existenţială – cochetăria tânărului pionier cu ideologia noului regim – s-a dovedit între timp a fi un impas. Societatea comunistă dezvoltă la rândul ei mecanisme totalitare, exercitând o nouă presiune alienantă asupra protagonistului. Imaginea parabolică a sistemului este o uriaşă maşină de tocat carne umană în mijlocul pieţii publice, ce i se revelează eroului într-un coşmar („Peretele

Scanned with OKEN Scanner

despărțitor"). Câteva din nuvele se apleacă asupra unor scene de caz din obsedantul deceniu. Așa este povestea activistului, trecut prin funcții în slujba regimului, marginalizat la bătrânețe, care imaginează și propune, între alte numeroase sugestii și reclamații redactate obsesiv, preluarea controlului asupra loteriei naționale și distribuirea câștigurilor nu după hazard, ci în funcție de meritele sociale și partinice ale jucătorilor. Este o metaforă pregnantă a rolului demiurgic pe care ideologia comunistă îl uzurpă filosofiei religioase, pretinzând a se substitui lui Dumnezeu în dirijarea destinului oamenilor („Biografia robot"). Dar metafora obsedantă care definește cel mai bine comunismul, așa cum este perceput acesta de personaj, este cea a unui val uriaș care îl izbește intermitent. Aflat pe litoral, naratorul este pe cale de a se îneca, fiind salvat în ultima clipă, după ce trece prin întreg calvarul sufocării și al agoniei, reprodus pe filmul unei conștiințe crepuscular-delirante. „Marea m-a respins, m-a înecat și m-a spurcat" („Punctul de inflexiune"), se confesează povestitorul, făcând aluzie la ciudatele sale reacții ulterioare. La fiecare întoarcere pe litoral, corpul său se acoperă de pete, sindrom alergic care trădează o somatizare a angoasei. Mai apoi, el ajunge să trăiască organic senzația că, indiferent de locul unde se află, un val terifiant stă să îl strivească. Pentru a scăpa de obsesie, el învață să înoate și începe să imite compulsiv scena înecului. Marea este aici o alegorie pentru societatea care frânge individul, îi ucide vitalitatea și încrederea în sine. În același timp, ea este un simbol mai general pentru pulsiunea de moarte care îl stăpânește pe protagonist. Încercare de a fugi înot peste graniță sau tentativă inconștientă de suicid, imaginea apei trădează dorința de evaziune, fie chiar și prin moarte, dintr-un univers carceral. Așa cum copilul traumatizat de persecuția antisemită fugise din mica sa comunitate iudaică înspre noul regim ce promitea o nouă naștere, la fel acum maturul încearcă să evadeze din sistemul persecuției comuniste. Prima călătorie în străinătate capătă astfel valoarea unei rupturi biografice, a unei schimbări de personalitate, ce premerge poate exilul de mai târziu al scriitorului însuși. În fond, povestirile din volum acoperă, prin flashuri, o întreagă biografie. Legăturile capilare dintre personajul central (în toate ipostazele sale, de la copil la matur) și scriitor se fac simțite nu doar prin (ipoteticul) transfer de biografie, ci mai ales prin concordanța de reacții. Comportamentul traumatic al protagonistului își găsește un corespondent în stilul auctorial. La fel cum protagonistul matur („buhăit [...], greoi, ursuz") ascunde în el unul din acei „copii ai nimănui, zvârliți în nicăieri", tot așa scriitorul încearcă parcă să recupereze prin scris chipul pierdut al unei copilării niciodată trăite. Ca și personajul, autorul dă senzația că a lipsit din propriul trecut, că se apropie prin creație de o gaură neagră situată în prima sa biografie. O dată cu personajul, el poate asuma observația că, „în realitate, aprofundez aceeași așteptare infantilă, candidă, fără obiect, care îmi torturează și îmi leagănă captivitatea vârstei" („Kinderland"). „Refuzul în tăcere, sfidarea prin ratare", dar și „binefăcătoarea neliniște" prin care, paradoxal, personajul se salvează de la robotizare și nevroză, par a fi totodată chiar motoarele creației care dau naștere acestei proze anxioase. Mecanismele alienării își găsesc un corespondent în stilul ciudat impersonalizat, în notațiile sumare, în descrierile obiectuale, care nu derivă atât din tehnica noului roman francez, cât sunt expresia genuină a unei umanități reificate. Deși se înscriu în tradiția stilului aluziv și esopic indus de cenzura comunistă scriitorilor realiști, prozele lui **N. M.** își trag structura complexă și discursul abstrus și abscons mai degrabă din trauma autistă explorată în protagonist. Este sugestivă în acest sens relația pe care autorul o are cu personajul său, un fel de dialog la persoana a doua, ca o scrisoare pe care autorul i-o citește, peste timp, unui personaj aflat în subteranele copilăriei. Atras obsesiv de figura copilului, dar fără dorința de a-l privi și asuma direct, scriitorul pare a exorciza, prin acest alter-ego narativ de care s-a scindat, trauma unei copilării privite, aseptic și protector, drept copilăria altcuiva.

EDIȚII: *Octombrie, ora opt*, Biblioteca Apostrof, 1997, cu specificarea „Volumul de față cuprinde o selecție din *Primele porți* (1975) și *Octombrie, ora opt* (1981), cu textul revizuit și reprezentând o ediție definitivă de autor. Noua structură a volumului este reprodusă de traducerile apărute în alte țări". Față de prima ediție lipsesc din sumar „Premize pentru Maria", „Două paturi", „Biografia robot",

Scanned with OKEN Scanner

„Premiera", „Pisica", „Kinderland"; apar în plus „Povestea porcului" şi „Vara".
TRADUCERI: *Roboterbiographie und andere Erzahlungen*, Steidl Verlag, Germania, 1987, 1988; *Leergeld*, Meulenhoff, Olanda, 1988; *Le thé de Proust*, Albin Michel, Franţa, 1990; *Ottobre ore otto*, Serra e Riva – Mondadori, Italia, 1990; *October, eight o'clock*, Quartet, Anglia, 1992; *Trennwandt*, Steidl Verlag, Germania, 1992; *October, eight o'clock*, Grove Press, USA, 1992, 1993; *Octubre a las ocho*, EMECE, Spania – Argentina, 1994; *Oktober, She Shmoneh*, Schocken, Israel, 1995; *Ottobre ore otto*, Il Saggiatore, Italia, 1999.
REFERINŢE CRITICE: Valeriu Cristea, în „România literară", 18 februarie 1982; Paul Georgescu, în „România liberă", 20 februarie 1982; Ioan Holban, în „Cronica", 26 martie 1982; Ioan Moldovan, în „Tribuna", 8 aprilie 1982; Tania Radu, în „Flacăra", 4 iunie 1982; Ovid S. Crohmălniceanu, în „România literară", 16 septembrie 1982; Mircea Iorgulescu, în „Caietele Teatrului Naţional", nr. 61, 1982; Sorin Titel, în „Orizont", 11 martie 1983; Lucian Raicu, în „România literară", 8 martie 1984; Eva Haldiman, în „Neue Zurcher Zeitung", 17 decembrie 1987; Agnes Hufner, în „FAZ", 13 februarie 1988; Klaus Hensel, în „Frankfurter Rundschau", 12 martie 1988; Martin Ahrends, în „Die Zeit", 1 aprilie 1988; Maria Nadotti, în „Panorama", 28 ianuarie 1990; Maria Spangaro, în „Madame Figaro", 26 mai 1990; Irene Bignardi, în „La Reppublica", 26 ianuarie 1991; Nicole Janigro, în „Il Manifesto", iulie 1991; Marguerite Dorian, în „World Literature Today", 1991; Michele Neri, în „Tuttolibri – Stampa", 1991; John Bailey, în „The N. Y. Times Review of Books", 21 iunie 1992; Louis Begley, în „The N. Y. Review of Books", 24 septembrie 1992; Robert Winder, în „The Independent", 28 mai 1993; Edgar Reichmann, în „Le Monde", 13 iulie 1993; Irina Petraş, în „Apostrof", nr. 6, 1999; Tal Nitan, în „Ha'aretz", 3 februarie 1999.

C. B.

ODĂ (ÎN METRU ANTIC) — Odă saphică de Mihai Eminescu. Publicată mai întâi în *Poesii*, ed. Titu Maiorescu, Bucureşti, Socec, 1884 (apărut în 1883) şi prezentă în toate ediţiile operei lui **E.** La origine, un exerciţiu de versificaţie, o încercare de a adapta limbii române tiparul prozodic al versului saphic („Trocheu, spondeu, dactil, trocheu, trocheu/ Dulce mers-ai purpură iarăşi visul..."). Prima variantă, redactată în 1873–1874, e o odă către Napoleon. Variantele următoare (1879) înlocuiesc figura lui Napoleon prin figura poetului, a spiritului creator în spaţiul limbajului.

Odă (în metru antic), textul, poate, fundamental al creaţiei eminesciene, cunoaşte o elaborare îndelungată, grupurile de variante succesive realizând de fapt, fiecare, poeme de interes major. Prima variantă a poemei, o odă saphică în sensul horaţian al termenului, celebrează figura Cezarului modern, Napoleon, care este pentru **E.** (în linie hegeliană) întruparea Spiritului Universului. Varianta se structurează pe trei mari momente: o primă imagine prevesteşte apariţia eroului prin imaginea unei răniri de sine a cosmosului („Cerul bolnav d-astrele lui rănit fu/ Semne numai mari ale vremei gloriei"). Biografia lui Napoleon e proiectată mitic, dând fiinţei sale o componentă stihială („Da! oceanul, ce singur de-o mie de evi e,/ El a fost prorocul căilor tale./ Numai cu dânsul în viaţă seamăn avut-ai/ O Imperator!"). Singur asemeni zeilor şi, asemeni lor, închis în adâncimea tristă a propriei gândiri, Cezarul pare, în această primă ipostază a sa, un substitut al divinului, un „renviat din noaptea veciei/ Jupiter Ammon". Concentrate în numai două strofe, celelalte două momente ale poemei trasează simbolic destinul eroului: „coborârea" în istorie ca rupere a acestei identităţi cu sine şi, apoi, recuperarea unităţii divine a fiinţei prin moartea văzută ca recucerire a stării de atemporalitate („Ai murit? Lumea şi astăzi n-o crede/ Înfăşurat în mant-ai coborât piedestalul/ Şi-amestecat în popor l-au mişcat cu – putere/ Ochii-ţi imobili.// Apoi sătul de icoana-ţi, de tine singur,/ Te-ai reurcat pe scări de marmoră albă/ Ai resuit piedestalul şi iarăşi imobil/ Stai printre secoli"). Traseul eroului (proiecţie în istorie a Spiritului Universal) se realizează aşadar ca o succesiune de trei momente: identitatea cu sine (izolare în divina-i singurătate); ruperea acestei identităţi prin coborârea în istorie, care e începutul morţii, dar şi condiţia cunoaşterii de sine (dobândirea „icoanei" prin oglindirea în ceilalţi); recuperarea, prin moarte, a stării de identitate. Cu minime modificări, traseul acesta apare şi-n al doilea grup de variante. Cezarul e înlocuit acum prin Poet, erou al spiritului, altă întrupare, în universul eminescian, a gândirii cezarice, adică a gândirii creatoare de lumi. Consecutiv, biografia reală a lui Napoleon devine, prin transfer, o biografie ficţională şi emblematică („*Parcă* născut sunt în aproape de valuri..."). Viaţa e un „exil", în care doar stihiile mai amintesc, fratern, de patria cosmică („limanul") fiinţei. Funcţia de germene al rupturii, de

Scanned with OKEN Scanner

insinuare a alterității nu o mai are coborârea în istorie, ci iubirea, pierdere (dar și cunoaștere) de sine prin oglindire în celălalt (în „ochii tulburători" ai „marmorei reci"). Față de variante, textul definitiv aduce câteva importante modificări. În primul rând, eroul celebrat acum nu mai are nici un statut excepțional: el nu mai e nici Cezarul, nici Poetul, ci un „eu" generic, prin care ființa umană experimentează „învățarea morții". În al doilea rând, dintre caracteristicile odei (prezente în prima variantă) e păstrat doar tiparul prozodic al odei saphice; în sens modern, varianta definitivă își poate motiva titlul doar dacă o citim ca o odă închinată suferinței de a fi („Suferință tu, dureros de dulce"), conexă rugăciunii de eliberare prin moarte. Cea mai importantă modificare apare în structura poemei, care e amplificarea ultimelor două stofe din *Oda* către Napoleon. Dincolo de aceste modificări însă, traseul ființei (prin care existența e echivalentă cu o „învățare a morții") este același: un traseu inițiatic ce începe prin scindarea eului, prin apariția alterității și se încheie cu reintegrarea sinelui, care s-a cunoscut (s-a „învățat") ca ființă–spre–moarte. Traseul păstrează cele trei momente esențiale: identitatea cu sine a celui încă neatins de chemarea morții, înstrăinarea prin descoperirea alterității (care e începutul „învățării morții") și recâștigarea, prin moarte, a unității sinelui. Ne aflăm în fața unui scenariu al despărțirii și regăsirii de sine prin confruntare cu temporalitatea, scenariu realizat în text, pe de o parte, prin jocul timpurilor și modurilor verbale, pe de altă parte prin ipostazele pronominale pe care un „eu" generic și le asumă. Definită printr-un imperfect care poate dura la infinit, asociată chiar semnelor veșniciei („*pururi* tânăr"), situația inițială a eului e una de plenară identitate cu sine, într-o izolare nefisurată, ca atare sustrasă devenirii și „învățării" morții („Nu credeam să-nvăț a muri vreodată"). Variantele anterioare aduceau, în sistemul de relații verbale din primul vers, o situație mai obișnuită în limba română: „Nici credeam că pot ca să mor vreodată". Înlocuind, pentru verbul tematic al textului, conjunctivul cu infinitivul, E. îl scoate de sub incidența oricărei circumstanțieri temporale și îi dă statutul transpersonal al numelui; „numele" acesta este însă, ca orice infinitiv, numele *verbului*, el păstrează adică nuanța verbală, de proces, pe care substantivul „moarte" nu o conține și pe care ar putea-o aproxima doar numele derivat din infinitivul lung: „murirea". Nu „moartea", ci „murirea" e cea pe care ființa umană o învață prin existența înțeleasă ca agonie perpetuă. Starea de atemporalitate a ființei e brutal întreruptă, în strofa a doua, printr-o dublă dislocare: a eternității în clipă („deodată") și timp (marca perfectului simplu – „răsărișI") și a identității în alteritate („suferință *tu*"), ceea ce echivalează cu insinuarea tentatoare a voluptății morții: „Când deodată tu răsărișI în cale-mi,/ Suferință tu, dureros de dulce.../ Pân-în fund băui voluptatea morții/ Neîndurătoare". Din această clipă eul, acum fisurat, se poate contempla pe sine în ipostaza, străină, de obiect, în devenirile unui „el" general, prin care trăiește, obiectualizat, spectacolul propriei agonii, realizat, ca spectacol exemplar, printr-o dublă comparație mitologică: „Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,/ Ori ca Hercul înveninat de haina-i...". Articulate disjunctiv, cele două ipostaze mitologice actualizează, din nou, în spațiul acestei duble comparații, o întreagă dialectică a identității și alterității: Nessus, centaurul ucis de Hercule, lasă moștenire dușmanului său victorios propria sa moarte – propriul său sânge impregnat în cămașa care, îmbrăcată de învingător, devine inseparabilă de trupul acestuia, devine parte integrantă (și ucigătoare) a trupului său, a propriei sale ființe, condamnată astfel la o agonie perpetuă. Viața lui Hercule devine trăirea morții („murirea") celui ucis de el – chin de care nu se poate salva decât ridicându-și rugul și refugiindu-se în propria sa moarte. Hercule, cel impregnat de sângele arzător al lui Nessus, nu se poate elibera de povara otrăvitoare a alterității și nu poate redeveni el însuși decât în spațiul propriei morți. Dubla comparație mitologică articulează disjunctiv proiecțiile obiectualizate ale eului scindat (victima și călăul devenit, la rându-i, victimă a propriei crime), a căror dialectică actualizează motivul fundamental eminescian al identității substanțiale a tuturor ființelor, motiv desemnat de E. prin formula indică a identității (*Tat twam asi*) sau prin formula proprie a ceea ce poate fi numit *condiția de gemeni* a ființelor umane (ilustrată în postuma *Sarmis/ Gemenii*). Disjuncția nu mai e aici, ca în poemele de

Scanned with OKEN Scanner

tinereţe, o modalitate retorică de amplificare prin dublarea redundantă a comparaţiei, ci expresia fragmentării unicului prin trăirea alternativă a ipostazelor sale, substanţial identice. Faptul că alteritatea nu e decât o ipostază – provizoriu înstrăinată – a sinelui devine evident în strofa următoare, în care „voluptatea morţii" sau „suferinţa dureros de dulce" sunt plasate în spaţiul de joc al eului despărţit de sine care e visul („De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet"). Cu ton de rugăciune (înlocuind indicativul prin conjunctiv şi imperativ), finalul poeziei dă glas nostalgiei reîntregirii sinelui care, depăşind alteritatea, se va regăsi în liniştea morţii („Ca să pot muri liniştit pe mine/ Mie redă-mă!"). Reintegrarea sinelui – după ce a parcurs, a însumat şi a depăşit propria-i scindare – transpare în tripla formă pronominală din ultimele versuri (... *pe mine/ Mie* redă-*mă*), în care eul (scindat, contemplat din afară şi reunificat) sintetizează traseul învăţării morţii, traseu condensat semantic, pe axa mediană a textului, prin dubla comparaţie mitologică ce dă acestui poem postromantic (acestui poem „metalingvistic", aflat „dincolo de metaforă" în aprecierea lui Nichita Stănescu) înşelătoare aparenţe de clasicism. Resemantizată, figura mitologică nu mai are valoare ornamentală (ca în poezia de tinereţe), ci devine calea de redescoperire, prin mit, a situaţiilor arhetipale ce definesc condiţia umană, primind funcţia ce-i va fi specificată în literatura veacului nostru. Printr-însa, ca şi prin jocul timpurilor verbale şi al „rolurilor" pronominale, *Oda* înscenează tensiunea fiinţă–existent, celebrând în fapt eternitatea fiinţei prin perpetua ruptură, agonie (sau „murire") a existentului.

EDIŢII: *Opere*, ed. critică Perpessicius, vol. III, (*Note şi variante*), Bucureşti, 1944.

REFERINŢE CRITICE: N. Sulica, *Clasicismul greco–roman şi literatura noastră*, (în special Eminescu), 1930 (reprodus în antologia *Eminescu şi clasicismul greco–latin*, 1982); C. Papacostea, *Filosofia antică în opera lui Eminescu*, 1930 (reprodus în *Eminescu şi clasicismul greco–latin*, 1982); D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, 1969; Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, 1971; Nichita Stănescu, *Cartea de recitire*, /1972/; Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, 1978; N. Stănescu, *Antimetafizica*, 1985; Ioana Em. Petrescu, *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*, 1989; Irina Petraş, *„Ştiinţa morţii"*, 1995.

I. Em. P.

ODIHNĂ ÎN ŢIPĂT — Volum de versuri de Cezar Baltag. Publicat la Bucureşti, Editura Tineretului, 1969, cu copertă şi ilustraţii de Mihai Sânzianu şi cu dedicaţia: „Fiului meu, Alexandru". Sub titlul *Ţărmul zadarnic (fragmente)*, ciclul a fost publicat mai întâi în antologia de autor *Monada*, tipărită la Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968. „Fragmentele" cuprind secvenţele *Naşterea*, *Setea*, *Pustiul*, *Dragostea*, *O fecioară de ţipăt locuieşte în soare*, *Întoarcerea*, *Moartea eu sunt*, *Şi femeia a întins mâna*, purtând, toate, motouri din basmul *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*. În volumul din 1969, titlul *Naşterea* va fi dat unei prime părţi a ciclului, iar textul intitulat astfel în *Monada* va deveni *Durere din durere*; *Setea* va trece ca titlu al Cărţii a doua, iar poemul corespondent va primi titlul *Temeiul setei*; *Pustiul* se va chema *Proverbele ochilor*; *Dragostea* va suporta modificări importante de text, începând cu titlul, schimbat în *Focul pustiei*; poemul *O fecioară de ţipăt locuieşte în soare* este eliminat din versiunea definitivă; fragmentul *Întoarcerea* va fi reintitulat, mai „ermetic" şi barbian, *Drum în scădere*; *Moartea eu sunt* devine *Amiralul de secetă*; *Şi femeia a întins mâna* îşi schimbă titlul în *Marginea*. Se poate observa, aşdar, o operaţie de concentrare-emblematizare a titlurilor, accentuând nota de „ermetism" şi ritualitate a poemului. Când va selecta un număr de texte pentru antologia de *Poeme*, apărută la Bucureşti, la Editura Eminescu, în 1981, poetul va opta pentru următoarele titluri: *Uitarea*, *Durere din durere*, *Proverbele ochilor*, *Odihnă în ţipăt*, *Drum* (fost *Drum în scădere*), *Setea*, *Furnicile*, *Ursitorile*, *Amiralul de secetă*, *Somn* (fostă *Marginea*), încheind cu un fragment fără titlu din poemul ce inaugura volumul din 1969, *Zicere asupră*. Intervin schimbări în ordinea aşezării în volum a poemelor şi în textele înseşi, mai concentrate în noile versiuni.

Concepută ca un poem unitar, articulat, în linii mari, pe scheletul basmului lui Petre Ispirescu, *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*, cartea lui **C. B.** frapează de la prima secvenţă prin nota de ceremonialitate oraculară, magică. Sub titlul *Zicere asupră*, textul inaugural se prezintă ca o invocaţie ce menţine mesajul într-o radicală indeterminare; este, în esenţă, o

Scanned with OKEN Scanner

meditație despre posibilitățile de comunicare ale cuvântului, ale unui cuvânt care își este sieși muză inspiratoare, dispunând de infinite, contradictorii valențe expresive, asociind disparatele, unificând timpurile, conservând tensiunile sensului: „Poate cel mai întâi, poate cel de pe urmă, / poate singur, poate cu ceilalți, poate neștiutor, / poate cu numele, / poate cu lipsa numelui,/ poate cu ființa împrejurul ființei / precum cei întrebați.// Poate cu întrebare și cu răspuns. // Poate și cuvântul acesta / are depărtarea târzie, / poate nu se cântărește și nu se numără/ după mișcarea buzelor, / poate își cheamă în gura nevrednicului / coacerea sa". Maturizarea expresiei poetice, „coacerea" verbului, e aproximată prin astfel de rostiri-supoziții ce lărgesc la maximum spațiul posibil-reverberant al intuiției și reflecției, al inefabilului, al interferențelor de niveluri ale dicibilului într-o sinteză ideală, neexcluzând însă nici ezitările, omisiunile, pierderile de sens: „poate am băut loc și am dormit vorbe/ nepăzind deosebirea care m-a zămislit. // Poate în mine își are ființă scăderea / și a întârziat lângă întrebare/.../ poate am uitat, / poate am plecat înainte..." Aspirația este însă aceea de a ajunge la o deplină identificare a verbului cu ființa, a subiectului cu obiectul, de a recupera ceva din forța magică a rostirii: „Ca și cum toiagul ar mișca/ pe cel ce-l ridică. // Ca și cum piatra ar fi voința / celui ce aruncă cu ea". De aici încolo, poemul desfășurat între reperele mari ale basmului, vorbește, precum în *Oul dogmatic* barbian, despre vinovăția făcutului, despre nașterea ca degradare a esenței devenită ființă căzută în timp: „Cine se răstignește pe sine / în nașterea sa//.../ Mă dau spre lumină/ lumilor/ și voi avea umbră/ și ochiul va arde văzând / și urechea va fi vinovată de sunete.// Iată, trec pragul ființei / și ca lupii ce tabără prada / sar asupra mea simțurile". Se observă imediat capacitatea poetului de a manevra abstracțiunile în regimul concretului, dar cu grija de a se menține în limitele stilistice ale textelor vechi, sacre, cu prestigiu asigurat: „Durere din durere. Nicăieri adevărat / din nicăieri adevărat./ Născut iar nu făcut. Și ca un orb de mână / în lume petrecut". Tiparul *Credo*-ului, exploatat aici cu finețe, modelează un crez existențial și poetic. Desfacerea Unității originare în multiplu e apoi sugerată la modul parabolic în secvența intitulată *Furnicile*, construită cu un mimetism al „preciziei" ca și științifice a descripției și cu destulă pastă coloristică, pentru a trece rapid la cele mai aride noțiuni, cu reveniri spre planul concretului, într-un joc profitabil pentru exprimarea, altminteri foarte dificilă, a ceea ce ar putea fi aproximat ca proces al cunoașterii/ asimilării datelor realului: „Ce poate însemna atingerea / pentru o coajă cornoasă? /.../ Noi roadem întrebările. Rămâne auzul / gătit ca o tiară în formă de piramidă, / scârțâind din chimvale, / scârțâind ca din zale, zornăitor, / flămând, invincibil, / mestecând, forfecând, ronțăind zgomote. / Noi șuierăm sensuri. Lovim culorile, / tăcem împreună, ne răsucim". Vederea, la rândul ei, atinge încordări vizionare, deschizându-se într-un spațiu marcat de spirit (prin care „îngerul trece cu pași măsurați"): „Deschise îmi țin pleoapele ochilor mei / și nu pot vorbi /.../ adâncul tremură, cerul înalță / vocea sa, / fulgerele pipăie marginile în fâșii / și în solzi/ și chipul meu depărtat și chipul meu / cel aproape / caută ziua / în care sfera sugrumătoare m-a zămislit".// Apoi e pustia"... Ceea ce am putea echivala cu un loc al originilor e sugerat în același limbaj ezoteric, ca un mic teatru al abstracțiunilor, pe a cărui scenă apar, la limita personificării, negația (Nu), adverbul sugerând absența timpului (Niciodată), pronumele nedefinit (Nimeni), Ursitorile prezente mai curând ca voce plurală, cu neputință de individualizat („Ca o șoaptă din țărână / împrejurul roții olarului / venim de departe lovindu-ne. / Nu ne chema, nu ne opri, nu ne întoarce, / căci noi suntem de ieri / și de ne vei striga nu vom fi"), Centaurul, apoi un fel de sobor al plantelor sugerând o atmosferă încordată, ca de pregătire pentru un act de descântec și magie, care promite a fi, desigur, nașterea. Protagonistul, niciodată numit, al acestor aventuri sui generis în spațiul-nespațiu prenatal, fantasmă imaterială a lui Făt-Frumos din basm, voce a virtualității înseși, își descrie propria stare în regimul disponibilității și indeterminării absolute (un moto la această secvență a *Nașterii*, din *Monada*, eliminată în volum, trimitea lămuritor la plânsul copilului înainte de a se naște): „Am fost adus aici / cu ochii legați, / în cuvintele gurii tale, / în paradisul lui ca și cum, / unde somnul punctului nu se mai cântărește"... „Doamna" căreia i se adresează ar trimite la originarele Mume

Scanned with OKEN Scanner

goetheene, alte aluzii se fac la mitologia greacă („eu voi ieşi din urechea ta / prin curgere divină") şi la universul biblic („...Şi lângă auz va fi totul, şi Dumnezeu va fi urechea mea. / Şi voi fi sunet singur şi nimic altceva, / şi voi fi nimic asurzitor şi nimic altceva / unde? voi auzi întrebând / şi nu voi şti cine întreabă"...). Evenimentul naşterii, în-fiinţarea, va apărea, în acest poem final al primei mari secţiuni a poemului, doar ca un popas pe un itinerariu de tensiuni şi căutări dramatice: „Nemişcare. Cutremur. Nemişcare. / Cutremur. Odihnă în ţipăt / a lumii, / oh, împietrită şi veche şi sfâşietoare / odihnă în ţipăt a lumii". Mai mult decât o lamentaţie pe tema deteriorării stării de increat, prin trecerea de la virtualitate la manifestarea în timp, poemul propune, ca expresie intelectualizată a *dorului* popular, o mare metaforă a neliniştii existenţiale: „odihna în ţipăt" e temporară, relativă, precară. Între a fi şi a nu fi, eul se consumă în incendiul cărnii, tentat deopotrivă de contemplarea esenţelor şi de contactul nimicitor cu ele. Partea din textul lui Ispirescu care priveşte aventura eroului, căutarea locului unde se află Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte, suferă prelucrări profunde, peripeţiile basmului nemaifiind decât foarte vag prezente şi într-o ordine schimbată în poemul lui **C. B.** Eliminarea citatelor din basm puse în exerga „fragmentelor" din *Ţărmul zadarnic* în 1968 distanţează discursul poetic de aspectul strict evenimenţial al textului de pornire, pentru a-i conferi o ţinută simbolic-parabolică şi mai marcată, accentuându-i aspectul ermetic–iniţiatic. Cartea a doua a poemului stă sub semnul *Setei* devoratoare: sete (dar şi foame) de cunoaştere, figurată în acelaşi sistem de reprezentări, vagi personificări rămase la frontiera dintre abstract şi concret, precum „O femeie locuită de sete", „Un om cu oase de sete", ori Setea însăşi, care „are dealuri de sete" şi „rosteşte cuvinte de sete". Fulgurante viziuni mitico-biblice, ca în secvenţa *Acolo pasc heruvimele*, întreţin mai curând o anumită atmosferă vizionară, într-un cadru foarte stilizat:"Acolo pasc heruvimele tinere / şi ochiul de cal în triunghi măsoară întruna, / şi pasc visători, aplecându-şi nimburile /.../ Maria Magdalena se opreşte, / îşi înalţă grumazul /.../ şi nările lui Dumnezeu se umflă şi sforăie / şi cerul îngheaţă de un nechezat divin // Acolo nimicul păzeşte un gol / şi o foame a lui care nu stă". Că viziunea e construită pe câteva elemente reduse la esenţial, semne ale unui univers arhetipal, ne-o sugerează chiar titlul îndrăzneţ al unui alt „episod", *Proverbele ochilor*, construit ca invocaţie către o misterioasă „fecioară a somnului": „încaieră numărul drept al celor cinci simţuri, / ia venin în urechi, paşte proverbele ochilor, / împarte parabola, zăbala / să-ţi sfâşie buzele". Toate celelalte părţi ale poemului sunt dominate de aceeaşi „sete" devoratoare, de o neliniştе nedefinită, niciodată stinsă, chiar şi atunci când „eroul" se declară îndrăgostit: „Oh, sufletul meu este vesel / în setea sa / ca un incendiu ce-şi soarbe / sieşi fiinţa". Conştiinţa limitei întreţine criza eului până şi în miezul exaltării extatice: „un strigăt puternic / înaintea lui Unu / şi el explodează / în tigri, / lumea e o gură deschisă: / limită... limită... limită... / Dumnezeu se sparge"... *(Focul pustiei)*. Ultima secvenţă a Cărţii a doua se şi intitulează *Marginea*, şi ea trimite la episodul din basm în care Moartea îl pălmuieşte pe Făt-Frumos întors acasă ca să descopere doar ruine şi să devină el însuşi cenuşă. Lipsind referinţa directă la textul basmului şi chiar numele Morţii, poemul capătă o notă de generalitate şi nedeterminare maximă: „Şi ea a întins mâna / asupra lui / şi ochii lui / au zburat înăuntru / A întins mâna asupra lui / şi auzul lui / a căzut înăuntru. //.../ orb de spaimă / sare din sine/ şi aleargă/ şi e tot mai departe / şi departele naşte departele /.../ timpul nu mai ajunge până la mine / unde e seara? unde e dimineaţa? / nimeni nu mai strigă numele meu.// Şi totuşi faţa ei nu se întoarce / şi mâna ei tot întinsă stă". Încheierea ciclului stă sub semnul *Uitării*, al desprinderii de orice urmă carnală: „Totul este demult. Totul este / departe/ Călătorule veşted, sunt pulberea, / priveşte-mă cum surâd. /.../ Zile, vă smulg de pe mine, / plecaţi, / ascundeţi sacru-mi trup / într-o corabie / de valuri bătută, între ţărmuri / ce nu mai sunt"... Între pura virtualitate şi sfârşitul fiinţării, între indeterminarea dintâi şi nimicul ultim, ceea ce rămâne e doar tensiunea, intensitatea „ţipătului" Fiinţei niciodată împăcate cu sine şi cu lumea. Foarte distanţată de „anecdota" textului de plecare, poemul lui **C. B.** păstrează şi adânceşte doar sensul înaintării către limitele cunoaşterii, spre o zonă în care vederea se transformă în

Scanned with OKEN Scanner

viziune, iar rostirea poetică e remodelată ca text, cum ar spune Ion Barbu, „august şi revelat". Mai tânărul poet se situează în această ilustră descendenţă (în vecinătatea lui Nichita Stănescu, nestrăin nici el, în cele *11 elegii* din 1966, de o asemenea experienţă), făcând proba unei măiestrii deja câştigate în jocul subtil dintre abstracţiunea cea mai ascetică şi concretul cel mai palpabil, depăşind de cele mai multe ori zonele de ariditate ca şi inevitabile într-un asemenea tip de discurs. Rezultă atunci admirabile transferuri între noţional şi substanţa obiectuală, ca în acest fragment din *Drum în scădere*: „Ca o ureche geloasă / care aude totul / foamea rumegă pe dinăuntru departele, / scopul se sparge, numerele orbesc, / devremele întârzie, bobul devoră grămada / şi o moară de cauze macină spaţiul din nou / şi făina care se naşte / este mişcarea./ Viscolire şi despreunare. / Un vis care nu poate fi visat, / un cerc ciudat ce nu înfăşoară / şi nu se întoarce, / cerc stins, cerc fără de / centru /.../ zero în oglindă: departele".

EDIŢII: *Odihnă în ţipăt*, Bucureşti, 1969; *Poeme*, Bucureşti, 1981.

REFERINŢE CRITICE: Ion Pop, în „Steaua", nr. 3, 1970; Idem, *Poezia unei generaţii*, 1973; P. Poantă, *Modalităţi lirice contemporane*, 1973; M. Mincu, *Poezie şi generaţie*, 1975; Al. Piru, *Poezia românească contemporană, 1950-1975*, 1975; L. Raicu, *Critica – formă de viaţă*, 1976; Dorin Teodorescu, *Poetica lui Ion Barbu*, 1978; Mircea A. Diaconu, *Cezar Baltag*, 2000.

INV 158342

I. P.

O FĂCLIE DE PAŞTE — Nuvelă de I. L. Caragiale, apărută în „Convorbiri literare" din 1 august 1889, p. 369; retipărită în *Păcat... O făclie de Paşte. Om cu noroc*, 1892 şi în *Nuvele. Povestiri*, 1908.

Ca să folosim un cuvânt al lui Volkelt din estetica tragicului, nebunia în care sfârşeşte Leiba Zibal rezultă dintr-o evoluţie tragică de tip apăsător: „un ticălos împinge, cu plăcere diabolică, la pieire oameni cu caractere nobile". Ticălosul din *O făclie de Paşte* se cheamă Gheorghe. De la acest ticălos pornesc repetatele semne, mai întâi anxioase, apoi înnebunitoare; ticălosul simbolizează ameninţarea concretă şi ireversibilă, este întruchiparea însăşi a destinului brutal şi explicit (programat) căruia Leiba nu i se poate sustrage. Relativa linişte îi e dată omului de împrejurarea că, deşi îşi cunoaşte soarta de muritor, el nu ştie data exactă a morţii sale, trăind cu speranţa zilei de mâine. Regimul fragil al acestei linişti îi este refuzat hangiului de la Podeni. Pentru el *hora incertă* se transformă în *hora certa*. La avertismentele date de Gheorghe („să mă aştepţi în noaptea Paştelui, să ciocnim ouă roşii, jupâne... Să ştii că ţi-am făcut eu socoteala") ritmul său de viaţă se precipită, alienându-l. „Frica de moarte" (Gherea) îi populează somnul cu vedenii al programatului sfârşit, iar grijile zilei sunt dublate de tremurul că orice nou sosit la han ar putea fi însăşi moartea, având, desigur, chipul ameninţător al aşteptatului ticălos. Traseul epic al nuvelei punctează pas cu pas neantizarea unei conştiinţe aflate în cercul unei ameninţări. Dozarea semnelor acestei ameninţări, reacţiile maladive şi, în final, nebunia lui Leiba au produs o naraţiune psihologic–naturalistă densă, care imaginează unde duce groaza de moarte. Din clipa în care se ştie dependent de voinţa răzbunătoare a cuiva, hangiul pierde obişnuita cadenţă a existenţei şi aşa cutremurată periodic de friguri (adaos naturalist). Gândul care i se înfige în creier este dacă va putea sau nu să evite această ameninţare, salvându-se. Hanul pe care îl stăpâneşte şi care i-a venit ca un noroc, nevasta, copilul, propriul său instinct de conservare îl cheamă la viaţă, în timp ce – fără să aibă vreo vină – un oarecare îi interzice să trăiască dincolo de un anumit soroc. Leiba Zibal îşi vede coborât destinul la nivelul arbitrar al unui semn, care nu-şi justifică legal nici un fel de ascendent asupra lui şi, înfricoşat cum este, se recunoaşte lipsit de puterea de a rezista de unul singur intenţiei malefice. Ideea de a se pune sub protecţia autorităţii este un prilej de a constata iresponsabilitatea celor care o exercită: „Leiba a mers la primărie, apoi la subprefectură, să denunţe pe ameninţător, cerând să fie păzit. Subprefectul, un tânăr foarte vesel, a primit întâi peşcheşul *modest* adus de Leiba, pe urmă a început să râză de jidanul fricos şi să-l batjocorească". Nereceptată de cei în drept, toată „gravitatea" lucrului rămâne pe seama omului ameninţat. El se descoperă singur în faţa destinului. A unui destin social deloc abstract, generat de o societate care ignoră dramele individului. În ambianţa băltoasă din valea Podenilor, zăvorât în hanul său „ca o

Scanned with OKEN Scanner

mică cetățuie", Leiba așteaptă să înfrunte moartea, fără să știe cum va reacționa. Acest destin, manifestat ca o excrescență a societății, se anunță prin tot ce se întâmplă în sufletul său și în lumea din jur. Existența i se colorează monocrom, ipohondric, mișcându-se involutiv, spre surparea minții. În vis îi apar Gheorghe și un nebun furios, aievea niște clienți, un filosof și un medic inițiați în teoriile lui Darwin, Heckel și Lombroso fac portretul standard al criminalului, căruia hangiul îi descoperă iute un corespondent cert: „portretul lui Gheorghe ! " Pe acest fond anxios, soseşte noaptea cea mare a înfruntării, găsindu-l pe Leiba cu gândurile răvășite și scurs de puteri. Tot la ce mai poate apela se rezumă la propria-i inteligență. Și iată că în momentele de violentă descumpănire, când pașii criminalului se aud în fața porții, inteligența lui Leiba începe să funcționeze, mai întâi ca un firav remediu sau, cu vorbele naratorului, ca o „idee de lumină", apoi, din ce în ce mai intens, ca o mare făclie. În structura nuvelei, mica lampă aprinsă de omul aflat sub amenințarea presantă are o funcție simbolică foarte precisă. Cu flacăra ei, mai întâi „ascunsă", lampa este un substitut al inteligenței active. Spre poarta de unde urmează să-și facă apariția moartea, se îndreaptă „o lumină cu prea puțin mai deasă decât o închipuire", dar ea cristalizează începutul unei opoziții la forța întunericului distrugător aflată de partea cealaltă. Sinistrele preparative ale criminalului sunt privite de Leiba cu ochii holbați de lumina de la fereastră și în această contemplație, dintr-o dată figura lui descompusă se luminează ea însăși și capătă o „bizară seninătate". Omul se pătrunde de o lumină diabolică. Soluția de contracarare a destinului nefast pare a fi găsită. Inteligența i-a luminat mintea. Cu puteri incredibile și cu o îndemânare uimitoare, Leiba prinde în laț mâna, care, dacă ar fi fost lăsată liberă, ar fi fost neiertătoare. Simbolica lampă își continuă rolul, participând acum cu întreaga putere a luminii sale la risipirea tenebrelor și la revenirea liniștii: „Jidanul se repezi în dugheană, luă lampa și cu o învârtitură sigură ridică fitilul sus de tot: lumina captivă între gratii ieși deasupra veselă și victorioasă, redând viață hotărâtă formelor nebuloase din preajmă-i". Aceeași lampă desăvârșește demonica răzbunare a celui ce a câștigat pariul cu destinul arzând cu lumina ei – devenită „o făclie mare" – mâna care voise să ucidă. Dar victoria lui Leiba deviază în nebunie. „Salvându-se", personajul își pierde mințile; în spiritul său se produce o ruptură, ingeniozitatea de care s-a servit se întoarce împotrivă-i și-l transformă într-o biată umbră a celui care a fost. Învingător, Leiba devine eroul unei victorii inutile, care l-a scos din rândul oamenilor normali; obligându-l pe el însuși la crimă, această victorie i-a impus o formă de manifestare cu mult peste îngăduințele sale morale, rostogolindu-i mintea în dezordine. Personajul nu poate supraviețui psihologic omorului pe care îl făptuiește, deși, juridic, el nu este condamnabil. Nebunia lui Leiba definește drama omului moral, împins de împrejurări să săvârșească fapte repugnabile, cu urmări alienante. Printr-o răsturnare de sens, făclia arde nu ca un prinos adresat destinului salvator, ci ca o ironie demonică îndreptată asupra unei minți rătăcite (pierdute) din pricină că a comis o faptă pe care n-ar fi vrut să o facă, dar pe care nicidecum n-o putea evita. Imaginea finală a lui Leiba, devenit ad–hoc creștin și pornind, ca un vechi peregrin obișnuit cu drumurile lungi, „încetinel spre răsărit la deal", semnifică o ipostază tragicomică.

EDIȚII: *Opere complete*, București, 1908; *Opere*, I-VII, ed. îngrijită de Paul Zarifopol și Șerban Cioculescu, București, 1930–1942; *Opere*, I-IV, ed. îngrijită de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin, București, 1959–1965.

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; C. Dobrogeanu–Gherea, *Studii critice*, II, 1956; Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, II, 1968; M. Tomuș, *Opera lui I. L. Caragiale*, 1977; V. Fanache, *Caragiale*, 1984 (ed. a II-a, 1997); Șt. Cazaban, *Caragiale și interpreții săi*, 1985; Ș. Cioculescu, *Caragialiana*, 1987; Al. George, *Caragiale*, 1996.

V. F.

OGLINDA FERMECATĂ — Volum de proză scurtă al lui D. Anghel. Pe foaia de titlu și pe copertă se menționează că a apărut la București, la Editura revistei „Flacăra", în anul 1911 (unii cercetători cred însă că data de apariție este ianuarie 1912). Cea mai veche dintre cele 18 proze ale cărții este *Jertfă*, care a fost tipărită inițial în revista „Sămănătorul", în 1903, sub titlul *Trandafirii roșii*, fiind semnată cu pseudonimul Teofil Jianu. Se pare că subiectul i-a fost povestit lui **D. A.** de către

Scanned with OKEN Scanner

Zaharia Bârsan, poet sămănătorist care va compune el însuşi mai târziu, în 1915, un poem dramatic intitulat la fel: *Trandafirii roşii*. **D. A.** va reveni asupra acestui motiv în anul 1909, când va publica în revista „Minerva", împreună cu Şt. O. Iosif, proza *Din legendele Creaţiunii. Trandafirii roşii*, care nu e decât pastişa unei scrieri celebre a lui Oscar Wilde, *Privighetoarea şi trandafirul*. Cele mai multe proze au fost publicate între anii 1910–1911 în reviste precum „Flacăra", „Viaţa Românească", „Tribuna", „Minerva", „Ţara nouă". La reluarea în volum, autorul a schimbat unele titluri (*Un vis simbolic*, de exemplu, a devenit *Oglinda fermecată*) şi a redus numărul neologismelor. În 1912, cartea este propusă – împreună cu volumul *Fantome* – pentru premiul Adamachi al Academiei Române, pe care nu-l obţine, însă, neavând referat favorabil din partea lui I. Bianu.

Preponderent lirice, contând pe efecte stilistice şi pe ritmuri savante, prozele din *Oglinda fermecată* nu sunt lipsite totuşi de un nucleu epic, de cele mai multe ori abia schiţat, cu rol de configurare a materiei verbale. Mersul naraţiunii este însă lent, cu multe şi lungi popasuri descriptive, cu reveniri asupra aceluiaşi motiv, impresia fiind că părţile statice covârşesc în importanţă pe cele dinamice. În absenţa unui interes mai susţinut pentru evenimenţial, naraţiunea stagnează pe spaţii întinse, înţepeneşte în descrieri fastuoase şi poetice, personajele par a fi uitate pentru multă vreme. Doar la răstimpuri bine calculate autorul urneşte lucrurile de pe loc, imprimă textului o uşoară mişcare epică, dar de scurtă durată, căci descrierea vine şi întrerupe din nou orice desfăşurare, aducând întregul la obişnuita lui imobilitate. Subiective în cel mai înalt grad, transcriind senzaţii şi stări afective, frazele ample şi muzical orchestrate urmează în mod clar poetica simbolistă şi caută să reţină ceea ce este vag, aproape imperceptibil: murmurul, şoaptele, zvonurile, susurul, ecourile stinse etc. Mai mult decât să observe şi să descrie lumea, autorul şi-a propus să o poetizeze, să coboare peste ea văluri trandafirii de lirism, alunecând nu o dată în preţiozitate şi artificiu. Rostul cuvintelor este să derealizeze obiectele, să le dizolve concreteţea şi materialitatea şi să le aducă într-o stare diafană, aproape abstractă, de tablou impresionist. Aşa se face că pentru narator un incendiu încetează de-a mai fi un sinistru şi e prezentat exclusiv în latura lui spectaculară, ca o desfăşurare superbă de lumini şi de culori strălucitoare (*Hefaistos*). Fantezia e întotdeauna mai puternică decât observaţia, făcând ca lirismul să pătrundă prin toate capilarele epicului. Adept al estetismului, **D. A.** creează numeroase analogii cu lumea obiectelor de preţ, somptuoasă şi sclipitoare, folosind adesea termeni din domeniul orfevrăriei. Cu viziunea lui de bijutier, autorul descoperă peste tot strălucirea aurului, a nestematelor, a diamantelor, a smaraldelor, realitatea părând a nu fi altceva decât un panopticum încărcat cu pietre preţioase. Universul întreg a fost croit, s-ar zice, din materialele cele mai scumpe – din catifele şi mătăsuri, din beteală şi purpură – şi a fost împodobit cu giuvaeruri de chihlimbar, cu rubinuri şi cu peruzele. Realitatea prezintă interes prin sugestiile estetice pe care le generează, prea puţin prin sine însăşi. Ca poeme în proză, cum au fost considerate deja de multă vreme, scrierile din *Oglinda fermecată* se situează în prelungirea meditaţiilor romantice din secolul al XIX-lea şi îmbină ca şi acelea lirismul cu reflecţia, dar fără a renunţa decât rareori la suportul epic ce leagă şi rotunjeşte fiecare text în parte. Autorul începe de obicei cu o aserţiune, exprimată pe un ton apodictic şi trădând un spirit raţiocinant, pentru ca apoi să continue pe o notă eseistică şi să formuleze diferite idei sau puncte de vedere, niciodată ştiinţifice sau obiective, întotdeauna poetice. Tendinţa de a vorbi aforistic conduce invariabil la un stil apoftegmatic şi la înmulţirea pasajelor cogitative, deopotrivă lirice şi intelectualiste. Puternică la început, impresia că **D. A.** doreşte să scrie un şir de eseuri – despre foc, miresme, cuvinte, ochi etc. – slăbeşte pe măsură ce lectura înaintează şi subiectul iese în evidenţă, fără a se şterge vreodată cu totul. Subintitulată „Fantazii", cartea se situează la antipodul prozei realiste şi promovează categorii estetice precum oniricul, feericul şi uneori fantasticul. Două texte de mici dimensiuni, *Oglinda fermecată* şi *Morfină*, sunt scrise la persoana întâi şi povestesc visele naratorului, în ultimul apărând şi motivul baudelairian al „paradisurilor artificiale". În celălalt – care dă şi titlul volumului – se vorbeşte despre puterea

Scanned with OKEN Scanner

visului de a recompune lumea după alte legi decât cele obișnuite, de a crea peisaje stranii și halucinante, frumoase tocmai pentru că încalcă ordinea firească a lucrurilor. E o proză nu doar onirică, ci și „de concepție", deoarece autorul și-a propus să comunice pe dedesubt o idee asupra artei, o poetică în esență antirealistă. Ca și în fanteziile versificate din 1909, finalul înseamnă o întrerupere a visului și o revenire la realitate, însoțită de regret și melancolie. În *Morfină*, personajul aflat sub influența narcoticului are felurite halucinații, viziuni și vise, construite toate în registrul feericului. Principiul compozițional este alternanța dintre veghe și vis, căreia îi corespunde alternanța dintre durere (fizică ori sufletească) și acalmie, soluția de încheiere fiind ca de obicei destrămarea fantasmelor și căderea în cotidian. În proze ca *Jertfă* și *Hefaistos*, **D. A.** operează cu elemente din recuzita basmului, a legendelor și a miturilor, pe care le voalează însă prin artificii stilistice și le redimensionează apoi într-un sens modern. La nivelul epicului, *Jertfă* se clădește pe câteva motive specifice basmelor vechi, cum ar fi acela al fetei de împărat chinuită de o dorință imposibil de îndeplinit, al tatălui care caută prin orice mijloace să-și mulțumească fiica și al tânărului grădinar ce găsește până la urmă soluția salvatoare. Dacă trecem peste toată această figurație populară, ca și peste motivul wildeian al trandafirilor roșii, reține atenția în mod deosebit portretul feminin al crăiesei, realizat cu datele și în spiritul artei secesioniste de la 1900. Înaltă și zveltă, palidă, cu „cercuri viorii sub ochi", cu gene lungi și cu pleoapele mereu lăsate, purtând haine alese și trecând ca o nălucă printre flori, șezând uneori ceasuri întregi pe colacul de piatră al unui havuz și oglindindu-se narcisiac în apa limpede, crăiasa e femeia nubilă, răzgâiată și năzuroasă, preocupată în exclusivitate de sine și incapabilă să iubească, e femeia melancolică și senzuală, cu înclinații morbide, cerând să i se aducă zilnic „potirul de sânge" care să-i sporească frumusețea. Trupul gracil e în contrast cu trăsături ca insensibilitatea și cruzimea, amintind de femeia castratoare a secesioniștilor, al cărei prototip rămâne în epocă Salomeea. Cuprinsă pe ansamblu în aceeași categorie estetică a miraculosului, schița *Hefaistos* are totuși – în mențiunea autorului – două surse: prima sunt legendele mitologice, de unde au fost reținute o serie de personaje fabuloase, între care zeul cel urât și șchiop al focului, iar a doua sunt reportajele din „marile cotidiane", adeseori consacrate incendiilor ce înspăimântau pe bucureșteni. Cum am spus mai înainte, îndepărtarea lui **D. A.** de poetica observației și a reprezentării se produce nu doar prin cultivarea onirismului și a miraculosului, ci și prin apelul la un gen învecinat și înrudit ca fantasticul. Este adevărat că în acest domeniu prozatorul a scris puțin, dar nu atât de puțin totuși cum crede Șerban Cioculescu, primul său monograf important, care nu găsește în toată opera narativă a lui **A.** decât o „singură bucată epică de un mare efect fantastic", anume *Pâinea noastră cea de toate zilele*. Putem s-o adăugăm imediat pe cea intitulată *Din tainele lunii*, care e o poveste cu strigoi, cu duhuri răuvoitoare ce bântuie noaptea în preajma caselor, înfricoșând câinii și aducând necazuri oamenilor. Concepută după tiparul narațiunilor senzaționale, cu accent deosebit pe descrierea poetică a decorului nocturn, proza evoluează pe o linie de roman polițist: un revolver se descarcă în beznă, sângele începe să curgă și în final un om este omorât, s-ar părea că prin intervenția unei puteri invizibile și supranaturale. Cu un titlu conotat religios (ceea ce se întâmplă rar la **D. A.**) și după un început de factură eseistică, *Pâinea noastră cea de toate zilele* trece repede într-un fantastic macabru și vehiculează imagini terifiante cu cimitire și cruci, cu morți care ies de sub lespezi de mormânt și rătăcesc pe câmp, printre holde. Cu toate că evocă practici magice ancestrale și credințe străvechi, despre etnicism nu poate fi vorba, căci importantă e doar senzația de mister și de comunicare cu o forță ocultă și supraumană. Simțim și o undă sarcastică, îndeosebi în partea a doua când naratorul vorbește reprobativ despre „instinctul de proprietate" și despre „nesătula gură", elogiind în schimb farmecul și poezia universului oniric. Nici onirice și nici fabuloase, cu atât mai puțin fantastice, *Culegătorul de stele căzătoare* și *Fluturul morții* sunt povestiri insolite ce pot reține atenția și astăzi, mai ales datorită personajelor stranii, vag neliniștitoare și într-o oarecare măsură morbide. Cu un epic redus, dizolvat în notația descriptivă, cele două proze sunt scrise în ton minor și înregistrează aspecte efemere ale

Scanned with OKEN Scanner

naturii, ceea ce este fulgurant, grațios și diafan, dincolo de care se întrevăd totuși câteva înțelesuri grave. Mai mult decât alte scrieri din volum, acestea se caracterizează printr-o dimensiune simbolică, evidentă cu precădere în finalul fiecăreia, când autorul atribuie personajelor și evenimentelor o semnificație de profunzime, un tâlc rămas nedescifrat până în acel moment. Mai importantă este *Culegătorul de stele căzătoare*, unde **A.** izbutește să creeze o tipologie specifică literaturii simboliste, aceea a insului bizar, visător și mizantrop, frământat de obsesii și dorințe bolnăvicioase, ducând o existență marginală, refugiat în propria lui imaginație și pândit de nebunie. Enric – acesta e numele personajului – n-are nici cel mai mic interes pentru semenii săi, pentru realitate în general; lui îi este de ajuns să viseze la lumile astrale și să aștepte „marele suflu al morții" care-i va înălța spiritul – crede el – în nemărginire. Dacă ziua stă cu ferestrele oblonite, nesuportând să vadă lumea, noaptea și-o petrece cu ochii holbați la stele, îngândurat și visând la „depărtări insondabile". Asemenea lui Axel, eroul lui Villiers de l'Isle-Adam și „prototipul tuturor simboliștilor" (Edmund Wilson), personajul lui **D. A.** urăște pământul și oamenii, pe care-i consideră ființe nevrednice, convins că singurul lucru ce merită prețuit e firmamentul. Concluzia ar fi că pentru simbolist (ca și pentru modernul de mai târziu), cosmosul reprezintă valoarea supremă și statornicul punct de atracție, nicidecum omul cu mica lui istorie pământeană. La rândul ei, literatura s-ar dori altceva decât este și mai mult decât este: s-ar dori o metafizică și – de ce nu? – o religie. O povestire insolită este până la urmă și *Fluturul morții*, chiar dacă o vreme lasă impresia unei asemănări cu scrierile pentru copii ale lui Delavrancea și Iosif, având în centru – ca și acelea – figura bunicului „cu barba albă ca omătul" și cu glasul tărăgănat și blajin. **D. A.** începe prin a trasa un cadru de feerie, creând iluzia unui eden al copilăriei, dar foarte curând perspectiva se schimbă și textul câștigă o adâncime nebănuită anterior. Identitatea personajelor se dovedește mai complexă decât apărea la prima vedere, iar problematica abordată de scriitor mai gravă decât aceea întâlnită în literatura pentru vârstele mici. Bunicul e, de fapt, un entomolog împătimit, posesorul unei bogate colecții de fluturi pe care o sporește încontinuu, acum, la bătrânețe cu ajutorul copiilor cărora le-a insuflat ceva din pasiunea sa. Marele savant încă mai speră că într-o bună zi norocul îi va aduce exemplarul de multă vreme dorit, exemplarul acela rarisim ce „rămânea nevăzut și tăinuit de toate privirile". Fluturele uriaș se va arăta într-un târziu, după multă așteptare, dar numai pentru a închide pentru totdeauna cu aripile sale enorme ochii bătrânului. În contextul feeric de până acum finalul introduce o notă de straniu și creează un fior de neliniște, prezent la orice întâlnire cu moartea. Aceeași tehnică a rescrierii și resemantizării întâlnită mai întâi în *Jertfă* și apoi în *Fluturul morții*, unde autorul folosește, cum am văzut, un material specific basmelor sau literaturii pentru copii, atribuindu-i semnificații pe care în mod obișnuit nu le are, o regăsim în alte două proze, *Scrisorile* și *Două agonii*, derivate din romanța sentimentală de filiație eminesciană, dincolo de care se întrevăd însă câteva principii de poetică simbolistă. Pe spații întinse, într-un limbaj de melodramă, naratorul evocă „pierdutul amor", lacrimile căzute pe file de scrisoare, despărțirile dureroase, împăcarea înduioșată a celor ce încă se mai iubesc etc. Dacă dăm însă la o parte acest înveliș convențional, căzut în desuetudine în epoca modernă și revizitat cu ironie în timpul din urmă, și acceptăm să le citim ca pe niște proze „de concepție", atunci avem surpriza de a descoperi în adânc o reflecție estetică, nu foarte coerentă, dar de orientare preponderent simbolistă. Vom putea desluși astfel în *Două agonii* ideea baudelairiană a „corespondențelor" oculte, iar în *Scrisorile* ideea – celebră și ea în modernism – a „magiei cuvintelor". Încă o dată, **D. A.** se dovedește un scriitor ce nu ezită să folosească materialul pe care epoca i-l pune la îndemână – acela al romanței sentimentale, de pildă – răstălmăcindu-l însă în sensul convingerilor sale de tip simbolist. Urmând modelul „naturilor moarte" din pictură, autorul a creat – ca și Al. Macedonski mai devreme – câteva tablouri, de fapt niște lungi enumerări de obiecte vechi, cu aspect muzeal, îngrămădite în interioare prăfuite, așa cum apar în *Floarea de aloes* sau în *Sonata lunii*. Conacele rămase din secolul fanariot, adăpostind mobile uzate, divanuri și jețuri, scoarțe și chilimuri, picturi cu boieri bătrâni în veșmânt oriental, produc acum după trecerea anilor o impresie de vechime, de

Scanned with OKEN Scanner

case moarte, cu aer stătut şi miros de sertare închise. Ideea lui **D. A.** este că între sufletul nostru şi ambianţa în care trăim există o conformitate aproape magică şi, prin urmare, acei dintre noi dăruiţi cu un spirit mai ascuţit sunt capabili să desluşească „graiul lucrurilor" şi chiar să sesizeze puterea lor ascunsă. Naratorul din *Floarea de aloes*, de pildă, posedă o asemenea facultate neobişnuită de-a percepe firea misterioasă a obiectelor, el este un clarvăzător, adică un om înzestrat cu o privire divinatorie. Ca şi într-un celebru rondel al lui Al. Macedonski, în prozele lui **D. A.** lucrurile vorbesc, îşi comunică taina acelora ce ştiu să le privească şi pot să le înţeleagă. Fără a fi descrieri de interioare, *Cedrul*, *Gherghina* şi *Vasul-Fantomă* intră tot în categoria naturilor statice, nu doar fiindcă sunt lipsite de orice întindere epică, ci mai ales fiindcă demersul autorului este şi aici să izoleze un obiect, fascinat oarecum de imobilismul lui, dar nu atât pentru a-i observa înfăţişarea cât pentru a visa în marginea lui. Nu-i este de ajuns naratorului să cerceteze obiectul cu privirea; el simte nevoia să dea frâu liber imaginaţiei, să formuleze supoziţii, interpretări, premoniţii etc. Cele trei proze devin astfel aglomerări lungi de imagini şi de reflecţii, în dosul cărora prezenţa materială a obiectului se estompează considerabil. Sunt şi momente când reflecţia lirică antropomorfizează obiectul, apelând la personificare şi transformând întregul în construcţie alegorică. Deşi ar putea fi şi altfel grupate, *Duşmanul florilor* şi *A patra Parcă* au în comun faptul că ilustrează mai bine decât altele vocaţia satirică a lui **D. A.**, pe care am semnalat-o şi mai înainte, bunăoară când am vorbit despre *Pâinea noastră cea de toate zilele*. Atât una cât şi cealaltă sunt scrise într-o notă sarcastică, muşcătoare, fără menajamente, lăsând impresia unor adevărate rechizitorii concepute după regulile retoricii, făcând loc diatribei şi înmulţind accentele pamfletare. În realizarea portretelor, naratorul procedează caricatural, dar fără umor, mai degrabă vehement şi preluând o serie de termeni din estetica urâtului. Este un narator părtinitor, căci se exprimă în favoarea unora dintre personaje şi le condamnă făţiş pe celelalte – pe cele care nu-i sunt pe plac sau îl oripilează. E de precizat însă că toate aceste trăsături, ce nu pot fi ignorate, ocupă totuşi un loc secundar într-un volum organizat după alte criterii decât cele ale prozei satirice.

EDIŢII: *Oglinda fermecată. Fantazii*, Bucureşti, 1912; *Poezii şi proză*, ediţie îngrijită şi note bibliografice de M. Dragomirescu, cuvânt înainte de V. Râpeanu, Bucureşti, 1957; *În grădină*, poezii şi proză, ediţie îngrijită de A. Rusu, prefaţă, tabel biobibliografic, teme de Margareta Iordan, Bucureşti, 1963 (ed. a II-a, 1966); *Poezii şi proză*, antologie, postfaţă şi bibliografie de Georgeta Horodincă, text stabilit de M. I. Dragomirescu, Bucureşti, 1972; *Proză*, text îngrijit, prefaţă şi tabel cronologic de M. I. Dragomirescu, Bucureşti, 1975; *Versuri şi proză*, ed. îngrijită şi prefaţă de E. Marinescu, Bucureşti, 1978 (ed. a II-a, 1989); *Oglinda fermecată*, versuri şi proză, postfaţă şi bibliografie de V. Atanasiu, Bucureşti, 1983.

REFERINŢE CRITICE: I. Bianu, în „Analele Academiei Române", seria a II-a, tom XXXIV, 1911-1912, 1912; O. Densusianu, în „Viaţa nouă", nr. 1, 1912; Izabela Sadoveanu, în „Viaţa românească", nr. 2, 1912; G. Bogdan-Duică, în „Românul" (Arad), nr. 55, 1912; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, IV, 1928; N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane*, II, 1934; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*, 1937; B. Munteano, *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, 1938; D. Murăraşu, *Istoria literaturii române*, 1940; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; Ş. Cioculescu, *Dimitrie Anghel. Viaţa şi opera*, 1945; Idem, în „Gazeta literară", nr. 2, 1958; V. Râpeanu, *Noi şi cei dinaintea noastră*, 1966; T. Vârgolici, *Dimitrie Anghel*, 1966; M. Anghelescu, în „Laşul literar", nr. 7, 1966; Mihaela Mancaş, în *Studii de poetică şi stilistică*, 1966; V. Ardeleanu, *Proza poeţilor*, 1969; D. Micu, *Început de secol. 1900-1916. Curente şi scriitori*, 1970; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 şi 1918*, 1970; Georgeta Horodincă, *D. Anghel. Portret în evantai*, 1972; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, II, 1972; I. Vlad, *Convergenţe*, 1972; Ş. Cioculescu, în „România literară", nr. 52, 1975; M. Zamfir, *Poemul românesc în proză*, 1981; *D. Anghel interpretat de...*, antologie, studiu introductiv de M. I. Dragomirescu, 1982; M. I. Dragomirescu, *D. Anghel*, 1988; E. Lovinescu, *Opere*, VI, ediţie îngrijită de Maria Simionescu şi Al. George, note de Al. George, 1988; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, I, 1991; D. Micu, *Istoria literaturii române. De la creaţia populară la postmodernism*, 2000.

Gh. P.

O MILĂ SĂLBATICĂ — Volum de versuri de Adrian Popescu. A apărut în colecţia „Hyperion" a Editurii Cartea Românească, Bucureşti, 1983, cu o postfaţă de Mircea Iorgulescu *(Extaz, blândeţe şi teroare)* şi o notă bio-bibliografică. Cuprinde o selecţie de poeme din volumele publicate până la această dată de

Scanned with OKEN Scanner

autor: *Umbria* (1971), *Focul şi sărbătoarea* (1975), *Câmpiile magnetice* (1976), *Curtea Medicilor* (1979), căreia i se adaugă un ciclu de poezii intitulat *32* şi unsprezece texte sub titlul *Inedite*.

Încă din versurile de debut din *Umbria*, publicate în mare parte în revista „Echinox", **A. P.** anunţa un foarte personal sentiment al comuniunii cu universul în dimensiunile sale suav-elementare. Atitudinea lirică definitorie era a uimirii şi încântării, a unui soi de timiditate a fiinţei fragile în faţa unei lumi ea însăşi vulnerabilă, văzută în sfera de reverberaţie a blagienei „corole de minuni". A „nu strivi" miracolul întrupat în lucrurile din jur părea a fi şi porunca sa interioară. Subiectul liric se înfăţişa sub semnul candorii copilăreşti („Prin pulberea lumii, copil cu părul plin/ de viespi mari de aur şi fluturi de noapte"), înaintând printre „subţiri păstori de albine", către steaua în care se „aprinde". Sentimentul era de purificare şi pierdere într-un eden luminos, până la transfigurarea deplină („Până când n-ai mai fost decât un lung/ Fuior de raze-n mâna nimănui"), de comuniune franciscană cu universul fratern („Nu poţi sta prea mult / Întins pe spate în câmp / Rândunicile sfinte vin / Să-şi fac un cuib în / Scobitura trupului tău"), în care urâtul şi tragica tulburare par a nu exista; e destul – cum zicea Blaga – să te „ispite(şti) singur să crezi că lumea e o cântare" pentru a putea reabilita chiar şi baudelairianul „hoit": „La fel sub pod un câine umflat de apă / E un cimpoi pentru cine se-ncumetă / Cu degete uşoare şi fără scârbă pe / Burta lui doldora de sunete stranii". Că e nevoie de o asemenea „ispitire"- iluzionare (sau voinţă de purificare, împotriva ostilităţii urâtului şi morţii presimţite) o sugerează întreaga poezie a lui **A. P.**, reactivă la orice semn de minimă brutalitate ameninţând să tulbure armonia şi sacralitatea lumii: „Nu striga, va cădea un somnambul / De pe muchia catedralei în mare, / Nu spune nimic, nu clătina / Marginea lacrimei în care stăm/ Ca într-un lac o constelaţie". Un text de filtrat ecou blagian precum *Poemul trandafirului* (trimiţând la *Pentru trandafirul din scaunul împărătesc*) găseşte una dintre expresiile cele mai pure ale acestei stări de esenţială uimire, smerenie şi religioasă înfiorare, căreia i se asociază şi o tristeţe surdinizată : „scoica" trandafirului aflat încă în blagiana „stare dumnezeiască" a somnului originar este lovită de bobul de nisip, provocată să intre în vremelnicie – şi numai o dată cu necesara trezire poate şi fiinţa poetului participa la sacralitate – „smerit supus în timpul său dumnezeiesc", îngăduit acolo de o „lege blândă". Poezia se defineşte astfel ca expresie a suferinţei mântuite, a uimirii regăsite, a sfielii îndurerate de limită. De la început, ea se angajează într-o perspectivă mitică, a recuperării condiţiei originare a fiinţei, cum ne sugerează versuri memorabile ca acestea: „Odată am ştiut să zbor, odată / Dovadă n-am, dar îmi aduc aminte"... Flacăra, lumânarea, brânduşa, pasărea, fuiorul de raze, moneda argintie – metafore centrale ale cărţii – sunt figurile eului pregătit pentru iluminare, gata să înfrunte pentru ea obstacole şi forţe ostile, derizoriul şi superficialul: „Iscodeşti / cumplitul, uşorul, zadarnicul, / speri să înalţi fulgerul / să-l trimiţi înapoi". Asemenea versuri, alături de altele citate aici, justifică lectura poeziei lui **A. P.** sub semnul unei tensiuni conţinute, al unei conflictualităţi subiacente, învinse în cele din urmă. S-a vorbit, în acest sens, despre „un element de violenţă şi sfâşiere", un „dublet gingăşie/ violenţă" şi „întâlnirea graţiosului cu agresivul" (Ştefan Augustin Doinaş), iar în postfaţa sa la această antologie Mircea Iorgulescu identificase „o delicateţe ameninţată", o nevoie de „adăpostire", observând că: „Retragerea în vaporos şi în imponderabil este determinată de resimţirea unei agresiuni iminente, a unui pericol, a unei terori", şi adăugând: „Extazul nu este atât o reacţie (sentimentală, spiritualizată), cât un mod lucid al defensivei". Selecţia poemelor din cărţile următoare certifică unitatea viziunii prin continuarea şi dezvoltarea premiselor din *Umbria*. Discursul poetic vorbeşte şi mai mult despre lucrurile familiare, de aparenţă umilă şi neînsemnată, dar care se oferă privirii, fiecare, ca „întâmplare minunată" vrednică de elogiu; un „pod cu fân" poate fi o asemenea întâmplare, „zmeura (e) ca o lumânare de seu / La poarta închisă a lui Dumnezeu", „curtea mesageriilor" e plină cu „stranii saci" de poştă cu miresme din Est, aurul şi laptele luminează deopotrivă, „floarea de ger" din fereastră vine „din crânguri albe, cereşti", „Fânul celest din pajişti alpine / trimite

Scanned with OKEN Scanner

în lume sublima sintaxă"... Performanța, nu tocmai comună, a versurilor lui **A. P.** este de a înscrie evenimentul sau obiectul cel mai la îndemână, faptul de viață cotidian, mediul cel mai prozaic, pe un orizont înalt de semnificații spirituale, fără să-și transforme discursul în ilustrare de concepte, în „meditație" pe teme „majore" etc., ci menținându-l constant în limitele „firescului". E de notat în primul rând marea sensibilitate pentru concret, îndeosebi în formele sale de o prospețime vegetală sau carnală, pentru ceea ce ține de nivelul senzorialului frust, al teluricului palpat cu un soi de tandrețe și cu o emoție profund marcată spiritual. Trebuie însă adăugat îndată că această frăgezime a senzației se transferă în chipul cel mai firesc imaginației alimentate cultural a poetului, livrescul fiind trăit în simbioză cu lumea senzației elementare: e o grefă foarte atent supravegheată de un spirit rafinat, în stare să treacă notația cea mai „neprelucrată" în registru caligrafic și decorativ, fără a da vreo clipă sentimentul artificiozității sterile. Aportul livresc e important, de pildă, în *Curtea Medicilor* (1976), unde o secvență biografică înscrisă într-un spațiu oarecum obișnuit (aici curtea unei clinici) capătă dimensiuni misterioase și irizări spirituale prin simpla scriere cu majusculă a celui de al doilea substantiv din titlul cărții, în poemul de la care a fost preluat: Curtea Medicilor, curte de spital situată, și în realitatea locală care i-a constituit pretextul, și în poem, în vecinătatea Bibliotecii, face o fină trimitere la Renașterea florentină, pătrunderea în spațiul profan fiind citită ca o inițiere în Taine: „Am fost primit cu bunăvoință de mic la Curtea Medicilor, / acum intram, după douăzeci de ani, pe sub vechiul portal, / se schimbaseră multe, dar nu pentru mine, nu mai erau / crengile de măcieș ascunzând o poartă zidită, abstractă. // Ducea spre Depozitele Bibliotecii, spre foișorul său straniu / acoperit cu ardezie și cărămizile aparente ale veacului"... Sistemul de vase comunicante ce unește realitatea imediată cu Depozitele Bibliotecii este o construcție durabilă în poemele lui **A. P.**, referința livrescă atrăgând-o mereu, ca pe o energie compensatoare, pe cea la „documentul" existențial imediat verificabil, la o experiență intimă. În poezia citată, de exemplu, evocarea lui Harvey, medicul englez care a descris și studiat circulația sangvină, ca și Michel Servet, alt medic, spaniol, ars pe rug ca eretic, dă o nuanță afectivă aparte, aproape solemnă, rememorării timpului personal; cabinetul radiologic devine o „cameră obscură a memoriei", părțile trupului propriu și „electrocardiogramele nervoase" se cer citite în acest orizont mai larg al memoriei marcate elegiac, cu amintirea poeților morți (Emil Isac, Blaga) în saloanele vecine, cu „camerele de gardă" și cu Amfiteatrul – din nou cu majuscula care-l trece în regim înalt-simbolic -, cu „lifturile silențioase coborând în neant", cu evocarea, în final, a unui Figaro-frizerul „stăpân absolut al viilor și al morților", care venea acasă să tundă „chica rebelă" a copilului își trecea „briciul... susurând aproape de urechi, pe gât", înfiorând, „ca un proverb obscur". E, aici, o ilustrare cumva emblematică a modului de a-și construi discursul liric, specific autorului, și transmițând acea emoție ambiguă, profund tulburătoare, în care „înfiorarea" sacră în fața lumii se confundă cu cealaltă, însemnând neliniștea făpturii precare ce-și împarte destinul fragil cu semenii și cu lumea. Chiar pe pagina următoare, poemul intitulat *Interregn*, evocând figura mamei dispărute devreme, propune un mod similar de construcție a imaginii, lumea de „dedesubt" fiind adusă mereu în comunicare cu partea de viață consumată și cu aluzia cărturărească – aici la Emily Dickinson și la *Alice în țara minunilor*. Și tot din acest volum e de reținut printre piesele reprezentative elogiul neliniștit sub aparența rostirii familiare din „oda elementară" care este *Unde fuge mercurul*, în care s-a putut vedea și o *ars poetica*: „Vă rog să mă ajutați, domnilor fizicieni, sunt un / poet cuviincios, naturist, tradiționalist, îmi plac băuturile / tari din fructele pădurii și mesele sărbătorești, nu mă prea / îndoiesc de cuvinte, el de ce se îndoiește de mine oare". Și aici spațiul asociativ-metaforic foarte larg, vizând căutarea palpitului viu al universului, concretețea obiectelor familiare („E pe îngustul pervaz, e pe masă, e în coșul de rufe, e / în culcușul pietrelor, pe dale, zornăitor, e în cămară...") atrage figurația mitologic-livrescă, fiind invocat „omonimul său, zeul cu vargă și aripi la picioare", „Patronul său (care) are de condus umbrele celor duși". Definindu-se ca „blând poet naturist", **A. P.** afișează așadar doar masca modestiei, căci el nu este doar un simplu

Scanned with OKEN Scanner

evocator emoționat al lucrurilor înscrise în amintire sau un „cântăreț" al prezenței lor reverberante, ci un rafinat modelator de viziuni în care naturalul e filtrat cultural, impregnat de atmosfera Bibliotecii, fără nici un sentiment de frustrare. Un fragment din *Casiopeea* (tot din *Curtea Medicilor*) poate servi drept mostră a complexei rețele relaționale în care e inserat „obiectul" poeziei: „Casiopeea, W, hieroglifa unui soi de / albine astrale scriind ceva într-o / perdea de fum și parfum W sau un / M răsturnat ca peștele pe prundul / strălucitor, ca o urnă extatică, ca / o vână de fier într-un filon de argint, / ca flacăra unei lumânări care nu / ezită și pentru o clipă se desprinde / ușoară de ceară și carne, hrănindu-se / numai și numai din propria ardoare". Asocierea *milei* cu *sălbăticia*, în poemul ce dă titlul culegerii, e sugestivă, la rândul ei, pentru tensiunea subterană a unei poezii ce ambiguizează frustețea senzației, a contactului cu elementele, dându-i accentul acelei „violențe" și „agresivități" ascunse care cere protecția în fața morții, fie a trandafirilor striviți pentru a le stoarce parfumul, fie a „fratelui blând", poetul internat în „saloanele de seră ale Onco-Logicului". E un accent ce reapare în mai multe texte din ciclul *32*, care înregistrează ceva din neliniștile unei vârste ce nu mai e a primei tinereți. Revine aici metafora „fierăstrăului mecanic" – figură a poemului situat la limita dintre viață și moarte, periculos și salvator deopotrivă, ori a păsării amenințătoare, mesager himeric, precum în *Graurul*, ajuns „din Zerolandia... ce are hotarele / dincolo de frumos și urât", „ascuns în casa scărilor, în Colivia Liftului, astă-iarnă, de frig". Încă o dată, marile simboluri se instalează în spații de obicei neutre, nevizitate de poezie, dându-le acel aer de stranietate și familiaritate totodată, de firesc și supra-firesc. Altundeva, *Elfii*, spiritele jucăuș-inspiratoare, devin neprietenoși și agresivi, iar roua e adunată de pe mătrăgună, băută de Nor „cu destulă scârbă". Pe un astfel de sol nesigur și cutremurat, poezia caută purificarea, e construită ca act redemptoriu. Mircea Iorgulescu avea încă o dată dreptate să vorbească despre „voința încordată a creației opunându-se informității, teluricului, irațională". O voință ca aceasta conduce însă mereu spre starea de iluminare finală, în care „mireasma zilei a opta", de după încheierea Creației, se simte puternic și persistent în versul redevenit Cântare.

EDIȚII: *O milă sălbatică*, postfață de Mircea Iorgulescu, București, 1983.

REFERINȚE CRITICE: Lucian Alexiu, în „Orizont", nr. 23, 1984; Șt. Aug. Doinaș, în „România literară", nr. 28, 1984; Paul Dugneanu, în „Luceafărul", 1984; Dinu Flămând, în „Amfiteatru", nr.5, 1984; Virgil Leon, în „Echinox", nr. 7-8, 1984; Marin Mincu, în „Luceafărul", nr. 23, 1984; L. Ulici, *Literatura română contemporană*, 1995.

I. P.

O MOARTE CARE NU DOVEDEȘTE NIMIC — Roman de Anton Holban (1902-1937). Apărut în 1931, e primul dintr-o serie de romane (ce mai conține *Ioana* și *Jocurile Daniei*, cel din urmă publicat postum) care împărtășesc un personaj comun. Substanța cărții se regăsește și într-o serie de nuvele și schițe ale autorului (*Icoane la mormântul Irinei*, *Marcel*, *Obsesia unei moarte*, *Conversații cu o moartă*, *Colonelul Iarca*), configurând un corpus textual unitar, fundamentat tehnic pe modalitățile epice ale introspecției.

O moarte care nu dovedește nimic aparține unei categorii romanești ce tinde să substituie, în deceniile interbelice, dominația prozei obiective. Clasat de către critică în paradigma prozei *autenticității*, alături de producțiile literare ale unor Camil Petrescu sau Mircea Eliade, romanul lui **A. H.** reprezintă unul dintre textele de referință pentru genul său. Roman practic fără tramă, *O moarte...* prezintă suma trăirilor rememorate ale personajului narator în contextul unui scenariu amoros. Scenariul în sine rămâne însă, mereu, un pretext, câtă vreme miza fundamentală a cărții este subiectivitatea *raportorului* și, în ultimă instanță, *raportul* în sine, TEXTUL. Articulațiile sale susțin o lume dramatică, în permanentă erupție, un univers interior aflat sub presiunea limitei. Sandu, personajul central și *povestitorul*, reconstituie în roman, fragmentar și aleatoriu, o poveste de dragoste a cărei eroină e Irina și al cărei subiect este el însuși. Figura feminină, comună, mediocră, devine tema predilectă a existenței lui Sandu și, în egală măsură, a tendințelor lui despotice de (re)formare. Este inaugurat astfel un capitol crud și oarecum bizar în existența protagoniștilor, în care iubirea, devotamentul și

Scanned with OKEN Scanner

totala docilitate a femeii se conjugă cu plictisul estetului, disprețul sau mila paralizantă din partea personajului masculin. Incapabil de a lua decizii majore, după cum însuși mărturisește într-un acces de luciditate extremă, el imploră hazardul să-l scape de o legătură împovărătoare. Magia puterii supreme, vicioase, îi impune însă dependența față de victimă, a cărei absență îi creează stări de disconfort. Aflat la Paris pentru o perioadă de studii, răspunde plictisit scrisorilor Irinei, dar când acestea încetează să mai vină faptul determină în Sandu o izbucnire de sentimente contradictorii și neliniști. Vestea căsătoriei Irinei, la insistențele familiei, declanșează o „criză de hipodoză" finalizată cu întoarcerea precipitată în țară a protagonistului și cu o bătălie a acestuia, în pragul isteriei, pentru recâștigarea femeii. Irina cedează afectiv, nu și moral, căci refuză să-și părăsească soțul. Întors la Paris, Sandu află despre moartea violentă a acesteia (prăbușită într-o prăpastie la Sinaia), probabil o sinucidere, iar finalul romanului, prin celebra formulă „Poate a lunecat...", deschide piste vaste de interpretare asupra complexului psihologic al protagoniștilor și asupra calității și semnificațiilor gesturilor lor de pe întreg parcursul cărții. Procesele anamnezei, care reprezintă schema fundamentală a construcției romanului, insituie un univers imaginar desemnat printr-o poetică a absenței. Precum în *Ciuleandra* lui L. Rebreanu, figura feminină se configurează aproape exclusiv prin discurs. Aceasta înseamnă în primul rând că „realitatea" personajului (și, de asemenea, a universului romanesc) este una prin excelență ficțională. Figura ficționalizată a Irinei se desprinde din paginile cărții ca o proiecție a conștiinței analitice a lui Sandu, care oficiază, aproape mistic, ritualul discursiv al *în-chipuirii*. Ca element de relație, Irina devine în egală măsură un pretext pentru configurarea profilului *povestitorului*. Paradoxul (și este cazul tuturor celor trei romane ale lui **H.**) vine din faptul că protagonistul, un personaj narator, are mereu nevoie de termenul secund al cuplului (iubita) pentru a se construi pe sine ca figură. O proză „pură", la persoana întâi *despre* persoana întâi pare a-i rămâne mereu imposibilă vocii care vorbește. Comunicarea de sine nu se poate realiza decât în prezența unor reactivi care, în cazul romanului lui **H.**, sunt reprezentați de rama scenariului amoros și, mai ales, de prezența catalitică a femeii. *O moarte...* este așadar, ca și *Ioana* sau *Jocurile Daniei*, un roman *de relație*. Asupra autenticității discursului subiectiv privirea critică se cade să zăbovească cu atenție. În eseul *Arca lui Noe*, N. Manolescu diferențiia între romanul „conștiinței", „psihologic" și „de analiză", funcție de modalitățile discursive implicate în fiecare dintre speciile genului. Din perspectiva modelului narativ în care vocea auctorială disecă, numește, circumscrie, explicitează etc. trăirile eului pe care îl susține verbal, *O moarte...* este un roman de analiză. Din acest unghi de vedere, *autenticitate* nu se mai poate referi la valoarea de adevăr a lumii și ființei configurate textual, ci doar, cel mult, la valoarea lor de adevăr *relativ*, subiectiv. *O moarte...* va fi așadar un roman al realității deformate (subiectiv) a eului, ipostază complicată încă de marca *ficționalității*, căci Sandu, în termenii aceluiași N. Manolescu, „scrie un roman". Acestea toate implică o natură dialogală a discursului, în care protagonistul parcurge un traseu *confesiv*. „Jurnal" sau „roman", „realitate" sau „ficțiune" sunt mizele textului și, în egală măsură, sursele naturii sale fascinatorii. Sub un atare semn al dubitației, structurile narative se organizează după un set minimal de linii de forță, ce coagulează un univers determinat de ideea *deschiderii*. Romanul poate continua la nesfârșit (Al. Călinescu); glosele naratorului asupra propriilor stări interioare, rememorate la întâmplare, configurează o istorie eliberată de granițele *istoricității*. Textul în sine devine rama altui text, iar perspectiva narativă capătă accente specifice. Important este în roman nu momentul (timpul) povestirii, ci acela al poveștii. Actul scriiturii, ca „accident" necesar într-o ordine a căutării și elucidării de sine, devine un pretext pentru rememorarea dramei. Diegeza e marcată prin timpurile trecute ale verbelor narării. Înțelegem așadar din text că cineva „povestește" – o capcană aceasta, întrucât, dincolo de distanța invocată printr-un atare regim verbal, instanța narativă trăiește la modul intens felia de viață chemată în memorie. Perspectivismul e astfel abolit prin intensitatea trăirii. În aceasta constă și diferența dintre un roman al *rapoartelor* (de tip camilpetrescian), care organizează, prin

Scanned with OKEN Scanner

însumare, o imagine completă asupra omului/ istoriei dintr-un text, și un roman al *raportului*. În cazul din urmă raportorul, unic, prin discursul eminamente subiectiv, oferă o privire asupra lucrurilor mult îngustată (judecând într-o ordine a convențiilor realismului, fie el psihologic), însă mult mai complexă din punctul de vedere al individualului. Natura încetează astfel să mai fie un reper și ei i se substituie Umanul. Fundamentate pe o asemenea ordine a epicului și pe ideea de roman „static" (în termenii autorului însuși, din *Testament literar*, unde se revendică explicit de la modalitățile proustiene), profilurile personajelor se configurează în chip „artificial". Aceasta presupune organizarea narațiunii după o sumă de obsesii ale conștiinței povestitoare. Una dintre aceste obsesii, conform declarațiilor scriitorului, este moartea. Caracteristica fundamentală a textului holbanian este aceea că moartea, dincolo de o experiență ontologică, devine un subiect de meditație intelectuală. „Artificialitatea" romanului lui **H.** iese poate cel mai bine în relief prin prisma acestui topos textual. Mereu „în oglindă", în relație, discursul propune o formulă de comentariu asupra morții ca *proiecție*. Sandu imaginează moartea Irinei și glosează asupra acestei ipoteze ca asupra unei certitudini. „Moartea Irinei n-ar putea fi decât mediocră" afirmă el, consfințind o dată mai mult postura sa de „stăpân" absolut și despotic. Urmează: „E plictisitor cum natura silește pe toți oamenii să joace un rol la care nu se pricep. Te dezgușți de ei văzându-i așa de stângaci/.../ Trec hotare nemăsurate și măsură cu metrul. Irina n-ar putea înțelege un astfel de moment, ar vorbi tot timpul și chiar ar da din mâini", încheie Sandu oripilat. Se găsește aici o imagine fidelă a spiritului romanului. Moartea ca eveniment își pierde conotațiile sacre și devine o poză. Mecanica lumii a suferit o modificare radicală: ritualul existenței e înlocuit prin convenție, iar sursa acestei mutații stă în mediocritate. Dar și în formula intelectualului de a eluda spaima (teroarea!) de finalul suprem prin transferul acestui teribil moment într-o zonă eterată a ideii discursivizate, a convenționalului. Căci nu rămân străine conștiinței naratorului întrebările fundamentale privind sfârșitul („Sau pot fi sigur că eu, în momentul morții, voi fi mai puțin mediocru?"). Ele sunt însă permanent eludate. Tensiunea unor asemenea momente este mereu dezamorsată prin transferul lor într-o zonă a comentariului lucid, a filtrului inteligenței ce instituie convenții: „În orice caz, voi fi atât de curios să mă văd cum sunt, că *sentimentele mele nu vor mai fi spontane*. Cu tot gustul pentru adevărul pur, în momentul cel mai tragic voi fi *artificial*" (s. n.). *Tensiunile* reprezintă problema fundamentală a personajului holbanian. Tensiunii morții i se preferă, prin *eludare*, tensiunea vieții, iar aceasta se încearcă la rândul ei a fi dezamorsată prin *elucidare*. Întreg traseul epic din *O moarte...* e o încercare de elucidare de sine în scopul eliberării de tensiunile interioare. Finalul romanului este, din acest punct de vedere, simptomatic prin evoluția și mutațiile copleșitoare care se petrec în trăirile și discursul interiorizat al personajului, pe întinderea a nu mai mult de o pagină. Moartea Irinei „a stricat toată arhitectura presupunerilor mele" se lamentează Sandu, cu o semnificativă doză de consternare. „Acum înțelegeam totul. A fost convinsă că-mi este de prisos și dispăruse. Și, supremă abnegație, preferase să-mi pară ușuratecă, numai să n-am remușcări/.../ În sfârșit înțelegeam. Nu mai era nici o îndoială asupra bietei nenorocite." Evident că o astfel de atitudine este susținută încă de un imens orgoliu de unicitate, de deplină posesiune și diferențiere (Gh. Lăzărescu). Rămâne totuși mutația fundamentală, turnura dramatică pe care poziția personajului o suferă față de „elementul de relație", care este iubita. Propoziția finală („Poate a lunecat...") reduce la zero aparenta clarificare, suspendând din nou eroul deasupra unui vid al incertitudinii. Conform mărturisirilor lui Eugen Lovinescu din *Memorii*, **H.** însuși, într-o convorbire cu maestrul, își exprimase dezacordul față de interpretarea acestuia, după care cuvintele enigmatice ale finalului denunță graba eroului de a se scutura de povara remușcării. Dimpotrivă, relatează Lovinescu poziția autorului, eroul ar fi preferat tacit ca Irina să se fi sinucis; așadar nu remușcarea îl chinuie, ci „nemulțumirea că nu fusese satisfăcut în nevoia lui de siguranță și poate de orgoliu". Luciditatea este o alta dintre obsesiile romanului. Analitismul, de altfel, o presupune cu obligativitate. Construcția textului se sprijină pe un comentariu conștient asupra propriilor

Scanned with OKEN Scanner

însumare, o imagine completă asupra omului/ istoriei dintr-un text, și un roman al *raportului*. În cazul din urmă raportorul, unic, prin discursul eminamente subiectiv, oferă o privire asupra lucrurilor mult îngustată (judecând într-o ordine a convențiilor realismului, fie el psihologic), însă mult mai complexă din punctul de vedere al individualului. Natura încetează astfel să mai fie un reper și ei i se substituie Umanul. Fundamentate pe o asemenea ordine a epicului și pe ideea de roman „static" (în termenii autorului însuși, din *Testament literar*, unde se revendică explicit de la modalitățile proustiene), profilurile personajelor se configurează în chip „artificial". Aceasta presupune organizarea narațiunii după o sumă de obsesii ale conștiinței povestitoare. Una dintre aceste obsesii, conform declarațiilor scriitorului, este moartea. Caracteristica fundamentală a textului holbanian este aceea că moartea, dincolo de o experiență ontologică, devine un subiect de meditație intelectuală. „Artificialitatea" romanului lui **H.** iese poate cel mai bine în relief prin prisma acestui topos textual. Mereu „în oglindă", în relație, discursul propune o formulă de comentariu asupra morții ca *proiecție*. Sandu imaginează moartea Irinei și glosează asupra acestei ipoteze ca asupra unei certitudini. „Moartea Irinei n-ar putea fi decât mediocră" afirmă el, consfințind o dată mai mult postura sa de „stăpân" absolut și despotic. Urmează: „E plictisitor cum natura sileşte pe toți oamenii să joace un rol la care nu se pricep. Te dezgușți de ei văzându-i așa de stângaci/.../ Trec hotare nemăsurate și măsură cu metrul. Irina n-ar putea înțelege un astfel de moment, ar vorbi tot timpul și chiar ar da din mâini", încheie Sandu oripilat. Se găsește aici o imagine fidelă a spiritului romanului. Moartea ca eveniment își pierde conotațiile sacre și devine o poză. Mecanica lumii a suferit o modificare radicală: ritualul existenței e înlocuit prin convenție, iar sursa acestei mutații stă în mediocritate. Dar și în formula intelectualului de a eluda spaima (teroarea!) de finalul suprem prin transferul acestui teribil moment într-o zonă eterată a ideii discursivizate, a convenționalului. Căci nu rămân străine conștiinței naratorului întrebările fundamentale privind sfârșitul („Sau pot fi sigur că eu, în momentul morții, voi fi mai puțin mediocru?"). Ele sunt însă permanent eludate. Tensiunea unor asemenea momente este mereu dezamorsată prin transferul lor într-o zonă a comentariului lucid, a filtrului inteligenței ce instituie convenții: „În orice caz, voi fi atât de curios să mă văd cum sunt, că *sentimentele mele nu vor mai fi spontane*. Cu tot gustul pentru adevărul pur, în momentul cel mai tragic voi fi *artificial*" (s. n.). *Tensiunile* reprezintă problema fundamentală a personajului holbanian. Tensiunii morții i se preferă, prin *eludare*, tensiunea vieții, iar aceasta se încearcă la rândul ei a fi dezamorsată prin *elucidare*. Întreg traseul epic din *O moarte...* e o încercare de elucidare de sine în scopul eliberării de tensiunile interioare. Finalul romanului este, din acest punct de vedere, simptomatic prin evoluția și mutațiile copleșitoare care se petrec în trăirile și discursul interiorizat al personajului, pe întinderea a nu mai mult de o pagină. Moartea Irinei „a stricat toată arhitectura presupunerilor mele" se lamentează Sandu, cu o semnificativă doză de consternare. „Acum înțelegeam totul. A fost convinsă că-mi este de prisos și dispăruse. Și, supremă abnegație, preferase să-mi pară ușuratecă, numai să n-am remuşcări/.../ În sfârșit înțelegeam. Nu mai era nici o îndoială asupra bietei nenorocite." Evident că o astfel de atitudine este susținută încă de un imens orgoliu de unicitate, de deplină posesiune și diferențiere (Gh. Lăzărescu). Rămâne totuși mutația fundamentală, turnura dramatică pe care poziția personajului o suferă față de „elementul de relație", care este iubita. Propoziția finală („Poate a lunecat...") reduce la zero aparenta clarificare, suspendând din nou eroul deasupra unui vid al incertitudinii. Conform mărturisirilor lui Eugen Lovinescu din *Memorii*, **H.** însuși, într-o convorbire cu maestrul, își exprimase dezacordul față de interpretarea acestuia, după care cuvintele enigmatice ale finalului denunță graba eroului de a se scutura de povara remuşcării. Dimpotrivă, relatează Lovinescu poziția autorului, eroul ar fi preferat tacit ca Irina să se fi sinucis; așadar nu remuşcarea îl chinuie, ci „nemulțumirea că nu fusese satisfăcut în nevoia lui de siguranță și poate de orgoliu". Luciditatea este o alta dintre obsesiile romanului. Analitismul, de altfel, o presupune cu obligativitate. Construcția textului se sprijină pe un comentariu conștient asupra propriilor

Scanned with OKEN Scanner

stări. Drama camilpetresciană a luciditătii se regăseşte în cartea lui **H.**, deşi mai discret. Tragicul, aici, îi este rezervat personajului „de relaţie", femeii – o figură „mută", care nu se poate apăra, prin discurs, de avatarurile suferinţei. Naratorul în schimb o face, eliberând din sine, prin suportul limbajului, tensiunile interne. „E curios cu ce luciditate şi fără nici o iluzie o judecam tot timpul. Asta nu m-a împiedicat, poate din indiferenţa cu care primeam aceste noutăţi, ca să adaug «poate mă înşel»", afirmă Sandu, jucând cinic o mască a incertitudinii. Din punctul de vedere al schemei narative luciditatea capătă şi un alt aspect: acela al conştiinţei de sine a naratorului, ca instanţă implicată într-un act al scriiturii. „Mă recitesc", afirmă personajul–scriitor. Este prezentă inclusiv conştiinţa modelului: „Aşa găsesc de identice unele motive cu ale lui Proust, că mi se pare inutilă această povestire, care nu poate fi decât o copie palidă a unui original magistral." O luciditate excesivă, narativ vorbind aproape sinucigaşă. Sunt de remarcat de asemenea fragmentele realist clasice, care, inserate în structura analitică a cărţii, îi „şochează" sistemul. „Fluturatecul" Bombonel, frumoasa Ivonne Segal, spălătoreasa Dumitra ori boierul Barbu Pandele se constituie ca surprinzătoare, dar perfect autentice fiziologii. Portretele se insinuează în structura romanescă pe acelaşi suport al amintirii şi reprezintă singurele fragmente în care povestitorul „iese din sine" şi apelează direct la modele „din natură". Cel mai reuşit dintre ele rămâne Bombonel, o figură dintr-un panteon baroc, amintind de Aubrey de Vere, de care îl leagă în egală măsură excesul „artistic" al aparenţei şi tragedia autentică ascunsă în dosul măştii estetice. Ceea ce integrează coerent aceste fiziologii în ansamblul romanului este tema comună a morţii. Patru profiluri desemnând patru chipuri diferite ale morţii, ele întregesc imaginarul epic printr-un contrapunct tragic. Analiză şi relaţie, moarte şi tensiunile trăirii, natură şi interioritate, roman în roman sunt, toate, serii constitutive ale unui text gidian în esenţă şi proustian în formulă, deloc străin de traseele „abnormalităţii" şi hiperconştiinţei (Gh. Lăzărescu) unui dostoievskian om din subterană şi nici de frământările unui nou arhetip uman al modernităţii.

EDIŢII: *O moarte care nu dovedeşte nimic*, Bucureşti, 1931; Bucureşti, 1972; Bucureşti, 1973; *Romane*, I, Bucureşti, 1982; *O moarte..., Ioana*, Bucureşti, 1985; *O moarte..., Jocurile Daniei*, Bucureşti, 1987; *Opere*, I, Bucureşti, 1987; *O moarte...*, Bucureşti, 1992; Bucureşti, 1995.

REFERINŢE CRITICE: Perpessicius, *Menţiuni critice*, IV, Bucureşti, 1938; P. Constantinescu, *Scrieri*, III, 1960; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Bucureşti, 1967; L. Petrescu, *Realitate şi romanesc*, 1969; Al. Călinescu, *Anton Holban, Complexul luciditătii*, 1972; Al. Piru, *Varia. Preciziuni şi controverse*, 1972; Al. Protopopescu, *Volumul şi esenţa*, 1972; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1973; E. Lovinescu, *Scrieri*, II, 1973; **** Scriitori români*, 1978; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, II, 1981; Gh. Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, 1983; Mariana Vartic, *Anton Holban şi personajul ca actor*, 1983; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1988; M. Mangiulea, *Introducere în opera lui Anton Holban*, 1989.

C. T.

OMUL CU COMPASUL. — Volum de versuri de Ştefan Aug. Doinaş, publicat în 1966 la Editura pentru Literatură din Bucureşti. Grupează ciclurile *Toate sunt prezente, Amor universalis* şi *Mistreţul cu colţi de argint (Balade vechi)*, din perioada 1941-1965, deci din anul absolvirii Liceului „Moise Nicoară" din Arad, la stagiul de corectorat de la revista *Lumea* (1963-66), trecând prin perioada, foarte fertilă, a participării autorului la Cercul literar de la Sibiu. Editorial, volumul reprezintă a treia opţiune majoră a lui **D.**, după debutul cu *Cartea mareelor* (1964) şi după volumul timpuriu *Alfabet poetic* (nepublicat la data redactării, dar distins, în 1947, cu Premiul pentru debut „E. Lovinescu"). Poeme din *Omul şi compasul* vor fi reluate în volumele: *Ipostaze* (1968), *Versuri* (1972; o altă ediţie, cu o prefaţă de V. Nemoianu, în 1973), *Foamea de Unu* (1987, antologie la sfârşitul căreia se află şi o substanţială culegere de referinţe critice). Selectiv, mai apar traduceri în micul volum *Az én birodalmam. Versek. Válogatta és fordította Szilágyi Domokos*, 1975.

Cu *Omul şi compasul* – sesizează Vladimir Streinu (*Pagini de critică literară*) -, **D.** face trecerea de la baladesc la neoclasic, sub înrâurirea lui Paul Valéry. Cornel Regman (în *Selecţie din selecţie*) admiră în volum „sintaxa

Scanned with OKEN Scanner

frazei poetice, somptuoasă şi totodată exactă, ca un alai princiar". Pentru E. Simion (*Scriitori români de azi*, I), **D.** e un „adversar al spontaneităţii rebele", ca Al. Philippide sau G. Călinescu, sau ca – „prin neoclasicismul spiritualizat al versului" – I. Pillat. Distincţie face, şi de data aceasta (ca şi în percepţia lui Eminescu, de altfel), I. Negoiţescu (în *Engrame*), pentru care **Şt. Aug. D.** e „un poet plutonic", al marilor întinderi cosmice şi al „haosului ordonat estetic". Ştacheta pe care Negoiţescu o ridică (în 1970, textul fiind publicat iniţial în *Familia*) e foarte înaltă, **D.** fiind comparat nici mai mult, nici mai puţin, decât cu Eminescu, pentru trasarea unor distincţii esenţiale: „Dacă, prin caracterul lor cosmotic, viziunile paradiziac orgiastice ale lui Eminescu se regăsesc, cu egală putere de a se prolifera liric, la **D.**, cosmosul eminescian, oricâtă materialitate organică oferă, se menţine la nivelul privirii, al spectacolului, ca o feerie din care poetul este exclus". Eminescu *este* cosmos, prin întreaga sa fiinţă – sugerează Negoiţescu -, pe când **D.** doar *participă* la el; „cosmosul lăuntric integrator" al acestuia din urmă – notează criticul – e „nu mai puţin fascinant decât cel al romanticului absolut", fiind „apropriat doar ca *spectacol*" [sublinierea îi aparţine lui Negoiţescu], însă ca unul care aparţine nu fiinţei atrase de nemişcarea neoclasică a liniilor, de calmul formei culcate-n geometrie, ci omului viu, instinctiv, „orgiastic", stârnit de „invazia profanatoare, senzorială" a „ordinilor materiale", şi de „posibilitatea lor de integrare cosmotică mai brutală, mai concretă". Estetismul lui **D.** – demonstrează Negoiţescu în cel mai bun (şi cel mai controversat) text ce există, până azi, despre poezia „omului cu compasul" – reprezintă un răspuns „apolinic" la „dionisiacul" marilor mişcări tectonice de adâncime: devenind neoclasic, poetul va opta pentru calmul formei ca pentru un exorcism existenţial, şi, estetizînd, „va da totuşi un răspuns răului, zădărniciei şi nimicului în lume, prin ironie." Consecinţa e – tot pe o linie interpretativă nietzscheană –, conceperea poeziei neoclasice doinaşiene ca pe un „joc", ca pe o ipostaziere reflexivă de „apolinizare" a tumultului freatic universal: „Ironia aceasta nu mai e însă romantică: ea nu luptă împotriva cosmosului şi realului, ci împotriva neantului imanent lor, într-un joc de ambiguităţi existenţiale, care, prin chiar faptul că e joc – şi deci produs al atitudinii estetice – afirmă prin ceea ce nu există tocmai ceea ce există, şi prin urmare plăcerea de a trăi inexistent-existentul." Am insistat pe acest text fiindcă e singular, şi fiindcă reprezintă versantul interpretativ pe care exegeza doinaşiană majoritară de mai târziu îl va oculta, insistând cu precădere pe lirismul hieratic, transparent, al esenţelor neoclasice, ca şi – cum am văzut – Vladimir Streinu. Prin urmare, volumul *Omul cu compasul* poate fi abordat dual, fie din perspectiva neoclasicismului evident al poeziilor mai noi, fie din aceea, la fel de evidentă, a viziunilor „cosmotice" mai vechi. Stratul arhaic e, din această privinţă, cel baladesc din ciclul final, *Mistreţul cu colţi de argint*. Se ştie prea bine că baladescul din exerciţiul poetic al Cercului literar de la Sibiu derivă dintr-un imperativ programatic *antiestetic* [ceea ce însemna, în logica grupului, nu eradicarea esteticului ca atare, ci *antiestetism*, opoziţie faţă de gratuitatea formală, suficientă sieşi, a poeziei autoreproductive]. „Exclusivitatea estetică – precizează Radu Stanca în *Resurecţia baladei* (*Revista Cercului literar*, nr. 5, mai 1945) – nu duce la capodoperă." Fiind antiformal, epic şi axiologic, baladescul va fi situat de către **D.** în categoria genurilor *de travesti*, a „măştilor" identitare histrionice: „...baladescul cuprinde toate acele forme ale poeziei în care liricul – refuzându-se ca simplă expresie *directă* a unei stări afective – recurge la forma indirectă a unei travestiri: travestire care aşează continuu poetul *îndărătul personajelor sale*." (*Lampa lui Diogene*, pp. 80-81). În consecinţă, baladescul e conceput de către poet ca un mecanism de de-subiectivizare a scrisului, prin dedublare histrionică: asumându-şi „roluri", recurgând la „personagii", poetul (om real) intră sub incidenţa unui proces de i-realizare fantastă de sine, renăscând prin intermediul artei, devenind „semn cultural". Balada reprezintă – precizează **D.** în acelaşi loc – „capacitatea de a produce irealul" rarefiat al identităţii culturale, pline – în sens manierist – de somptuozitate, „scânteieri" şi „fosforescenţă" crepusculară: „...între artist şi materialul său se interpune o atmosferă culturală, nu un aer cu miresme diurne." În consecinţă, baladele din ciclul ultim al volumului vor respira, toate, un aer nocturn, de fantasme ireale: Prinţul levantin din *Mistreţul*

Scanned with OKEN Scanner

cu colți de argint trece „prin inimă neagră de codru"; în poemul *Acela-care-nu-se-teme-de-nimic*, anxietatea se produce noaptea („O, teme-te, pe înnoptat, de cel ce-așteaptă nemișcat"); în *A cerului pădure răsturnată*, „Aldebaran îmi spune că noaptea va fi lungă" – și exemplele ar putea continua. Ciclul conține câteva capodopere (dintre care *Mistrețul cu colți de argint* a intrat în manualele școlare), așa încât îți vine greu să alegi, mai ales într-un loc în care spațiul tipografic e drămuit cu grijă. Cititorul poate fi trimis, însă, spre *Lucullus pe ruinele cetății Amisus*, vast spectacol de extincție ignică, cu superbe imnuri de cronică străveche: „Negru, valul mării scuturat de astre/ se spărgea la țărmuri, clipocind ciudat./ Fumuri despletite în inele-albastre/ cu mișcări solemne desenau dezastre/ sus în limpezimea cerului roșcat./ Șerpi subțiri și vineți otrăveau lumina;/ viscoleau peneturi de condori aprinși;/ ochiul verde-al lunii contempla ruina." Întregul ciclu – manierist, crepuscular, saturnian – e suprasaturat de culori, de obiecte și esențe levantine, în care voluptatea senzorială a Orientului e la ea acasă, desenând vaste tablouri de lentoare și de moliciune. Acesta este universul de care **D.** se va *desprinde* în celelalte două cicluri din *Omul cu compasul*, optând, prin repudierea plasticului și a vegetalului „umed", efemer, pentru severitatea „durabilă" a geometriei solare. Stilistic, trecerea echivalează cu lăsarea în urmă a „desenului extern", cum ar spune manieriștii, pentru adoptarea celui „intern", al formei concentrate, „magice", inexistente ca atare, în detrimentul substanței dispersive „reale". Programul e sugerat în eseul *Obiect real și limbaj realist în poezie*, inclus în volumul *Lampa lui Diogene* (1970). „Înțelegerea obiectului real ca un dat prezent în poezie înseamnă – scrie poetul – [...] pledoarie pentru instaurarea tiraniei obiectuale", construirea, altfel spus, a „obiectului real", la care mulți poeți renunță de dragul unor pitorești – dar nepoetice – inovații lexicale. Fascinația pentru limbaj, pentru portantul stilistic al percepției nu trebuie să obtureze calea dintre realitate și poet; ca o consecință, **D.** denunță, în continuarea aceluiași eseu, „pretenția – exagerată desigur, dar semnificativă – a atâtor mari poeți de a-și fundamenta teoretic arta proprie ca o «operație în cadrul limbajului», ca o «alchimie verbală»." Neoclasicismul înseamnă, în acest sens, o revelare *directă* a sensului, o abordare nemijlocită a realului. Poetic, acest procedeu se numește *extaz*: **D.** folosește termenul nu ca pe un substitut al „dereglării tuturor simțurilor" ci, dimpotrivă, ca nume al exacerbării lor, din clipa în care ființa se umple de un „prea plin" al concretului. Așa se explică titlul primului ciclu din volum (*Toate sunt prezente*), care indică o simultaneitate; poetul nu pune ierarhii între obiecte, nu le privilegiază pe unele în detrimentul altora, ci toate obiectele, fără excepție, exercită simultan o presiune asupra percepției sale: „Toate sunt prezente și toate contribuie/ la edificarea mea zilnică, la extaz." Consecința directă a acestei metamorfoze e schimbarea momentului din zi și a anotimpului în care se produce umplerea ființei de real. Spre deosebire de balade (preponderent nocturne, înnoptate), momentul de aici e eminamente diurn, e miezul dogoritor al zilei, când umbrele nu obstaculează accesul spre obiecte. Anotimpul e, evident, vara, timp al solarității esențiale, totale: „Privește: globul nostru neobosit strămută/ într-una reședința pârjolitoarei veri." Un cititor atent ar putea obiecta că ciclul e plin de prea lungi amurguri, și, formal, ar avea dreptate; doar formal însă, sau statistic, fiindcă amurgul e conceput de către **D.** ca un crepuscul *ce se neagă pe sine*; „climatul propriu" al amurgului nu e noaptea, ci „soarele de aur", „curățitoarea treaptă" prin care aceasta se „izbăvește". Amurgul e un întuneric care, în mod paradoxal, se stinge în lumină. Poemul *Aniversare* precizează clar această metamorfoză: „Aici amurgul sumbru ca să-l cuprind m-așteaptă,/ cuprins fiind el însuși în propriu-i climat:/ în soarele de aur, curățitoarea treaptă,/ ce arde în crepuscul cu ochi înlăcrimat." În *Poetul și marea*, „harul", extazul se produc „în zori de zi", dimineața extatică fiind un echivalent al exorcismului nocturn: „În zori de zi, când cade peste brume/ funinginea frunzișului stelar,/ eu urc deasupra mării, beat de har,/ și chem adâncul apelor pe nume." Poezia *Omul cu compasul*, care dă titlul întregului volum, fiind înzestrată astfel cu o valoare programatică, e o dramă a solarizării lumii umbroase, vegetale, care, prin moliciunea ei, întârzie „formula unei alte ordini", preconizată de către poet ca „medalie de foc și magic Cerc,/ lui însuși hrană crudă și nesațiu." Întreg poemul e construit, antiromantic, pe

Scanned with OKEN Scanner

motivul regretului de a se fi adăstat prea mult, ani de-a rândul, în perimetrul lumii înșelătoare a umbrelor și nopții: „Ah! Câte veacuri scapătă-ntr-un ceas/ când somnul dulce-i frate cu minciuna?" Întunericul îi provoacă poetului spaime („Vai! Steaua asta merge spre amurg.../Cristalele s-au spart și sângerează"), echivalente cu teama de a fi împresurat de esențe vegetale efemere. Dimpotrivă, esența eternă a universului se arată atunci când toate acestea pălesc, lăsând să se-ntrevadă, sub ruinele plantelor ce mor (motivul e, deci, trans-bacovian!), limpezimea necontingentă a ființei, „cortul de raze cu foița clară": „Ci-n mijlocul declinului lumesc/ eu stau și-aștept, cu sfiiciune, ceasul/ când putrezi-vor florile ce cresc/ ca broaște care-mi tulbură compasul./ Atunci, lovind cu vârful în nisip,/ aceleași semne vor luci în soare,/ păstrând în forma lor eternul chip/ al lucrurilor lumii trecătoare." Acest proces de solarizare va fi desărvârșit în ciclul *Amor universalis*, în care extazul iubirii apare, de fiecare dată, ca frenezie existențială diurnă. În *Camera fără ferestre*, de pildă, întunericul e năruit de „bogata zi", de care iubita părea să fi fugit cândva; fidel tehnicii sale, **D.** construiește, și aici, poezia în doi timpi, cea mai substanțială fiind aceea dedicată lumii vetuste, magnetice, de care trebuie să te *desparți*, să te *desprinzi*: „Dar nu te teme. Ziua, cântând ca o fanfară – bogata zi de care ai fugit, cândva, aici -/ va nărui cu tunet și ploi de primăvară/ pereții; și ferestre se vor deschide mici/ și-apoi mai mari; și trupul, cojit de vechi extaze,/ se va trezi, ca pomul, sub muguri și furnici;/ și gura ta va spune uluitoare fraze./ Și vom dansa-n cenușa acestor reci ruini/ ca fiarele-mbătate de-arome și de raze,/ care-au scăpat din vraja bătrânei vizuini." Pe o direcție similară se situează și *Amor universalis*, sonetul programatic de la care ciclul își primește titlul. Poezia debutează cu contrapunerea luceafărului de dimineață celui de seară, pe conjuncția opozitivă, hermafrodită în esența ei, dintre Venus și Lucifer, inima opacă a celui din urmă „consumându-se" o dată cu apariția izbăvitoare a zorilor: „O, Venus, palidă-n azururi, du-mă/ pe plaiuri largi cu licărul bobat/ să simt în jur luceferii cum bat/ ca inimi de noroi ce se consumă." A doua strofă prezintă apoteoza unei lumi solare, a focului cristalin opus limbilor de foc ce luminează noaptea: „Stăpân pe-al zorilor descălecat,/ să văd pe-un aspru așternut de brumă/ pământul în văpăi și marea-n spumă/ ca niște miri ce-mpart același pat." În strofele finale, soarele apare ca „vamă de cântec a lumii", de esență orfică: un Orfeu diurn însă, desprins de suferința care l-a trimis în lumea lui Hades, izbăvit de nostalgia impură a nopții. Un cuvânt strecurat în text („*resfire*") trimite direct la modelul analogic al acestui program existențial și poetic – *Joc secund*, de Ion Barbu: „Jur împrejur, comete în cascadă/ cu tinere sărutări de zăpadă/ să răcorească blândul lor extaz;// iar vămile, asemeni unor lire,/ să prindă-n corzi și orfic să resfire/ surâsul ce le joacă pe obraz."

EDIȚII: *Omul cu compasul*. Versuri, 1941-1965, București, 1966

REFERINȚE CRITICE: Al. Căprariu, în „Tribuna", nr. 33, 1966; Gh. Grigurcu, în „Familia", nr. 9, 1966 și în vol. *Teritoriu liric*, 1982; N. Manolescu, în „Contemporanul", nr. 39, 1966; C. Regman, în „Luceafărul", nr. 33, 1966 și în vol. *Selecție din selecție*, 1972; V. Streinu, în „Luceafărul", nr. 44, 1966 și în vol. *Pagini de critică literară*, 1974; Ov. Cotruș, în „Orizont", nr. 3, 1967; Ovid S. Crohmălniceanu, în „Viața Românească", nr. 4, 1967 și în vol. *Pâinea noastră cea de toate zilele*, 1981; M. N. Rusu, în „Tribuna", nr. 6, 1967; I. Negoițescu, *Engrame*, 1975; E. Simion, *Scriitori români de azi. I*, 1978. A se vedea, de asemenea, vol. antologic *Foamea de Unu* (1987), care cuprinde o selecție de referințe critice, operată de către poet, și vol. al II-lea al *Dicționarului Scriitorilor Români* (*DSR*; 1998) cu bibliografia de acolo.

Șt. B.

OMUL CU MÂRȚOAGA — Comedie în patru acte de G. Ciprian. Premiera absolută: 7 octombrie 1927 la Teatrul Național din București. Constituie prima piesă românească cu audiență spectaculară europeană, fiind reprezentată succesiv la Berlin (1929), Praga (1930), Berna (1932) și Paris (în 1937 de către compania Pitoeff). Premiera românească a piesei a provocat un adevărat scandal literar, datorită insinuării făcute de Tudor Arghezi, în *Bilete de papagal* (1928), că piesa ar aparține, în realitate, lui Urmuz: la un spectacol cu *Omul cu mârțoaga*, fantoma celui ce a scris *Paginile bizare* i-ar fi șoptit autorului *Cuvintelor potrivite*: „Nu e de Ciprian", de unde și concluzia imprudentă a poetului: „Chirică e al lui Urmuz, Mârțoaga e a lui Urmuz, totul pare al lui Urmuz". Iritat pe bună dreptate, **G. C.** răspunde calomniilor „Leliței argheziene"

Scanned with OKEN Scanner

într-o serie de pamflete publicate în „Cuvântul“ (1928), atribuindu-i spusele tot lui Urmuz: „În ce mă priveşte, refuz să primesc paternitatea unor personaje create exclusiv de creierul amicului meu“, adăugând totodată: „Spiritul meu îţi mulţumeşte pentru semnalul campaniei de reabilitare actoricească a bunului meu prieten Ciprian. În adevăr, succesul lui de dramaturg era pe cale să ucidă gloria carierei sale artistice“. Convins de răspunsul „fantomei“, Arghezi cedează, recunoscându-şi greşeala: „... te cred pe cuvânt, iartă-mă că ţi-am atribuit o piesă cu câteva părţi excelente...“. În afara unui fragment tipărit în revista *Sinteza* (1927), comedia n-a fost publicată integral decât patru decenii mai târziu (1965).

După G. Călinescu, autorul *Omului cu mârţoaga* reprezintă un „mic Calderon al nostru“ care, datorită acestei creaţii, a dat singura piesă românească „veritabil mistică“, întrucât aici există „cea mai completă exteriorizare a tensiunii sufleteşti ce se cheamă credinţă“; în consecinţă, atmosfera banală transfigurându-se treptat, piesa se transformă într-un straniu „mister“ modern. Trama comediei este simplă, asemănătoare unui basm actualizat, în care schema mitică este camuflată în cadrele vieţii cotidiene. Turfist pasionat, Chirică crede în destinul aparte al lui Faraon al V–lea, un cal de curse considerat de toată lumea drept „regele gloabelor“. Din această cauză, Chirică ajunge ţinta batjocurii generale, e numit „omul cu mârţoaga“, părăsit de toată lumea, dat afară din slujbă, părăsit de soţia lui Ana (care fuge cu unul dintre prietenii din copilărie ai arhivarului, Nichita). Ca într-un basm, situaţia finală se răstoarnă total: Faraon al V–lea se dovedeşte a fi „calul năzdrăvan“, iar toţi cei ce l-au batjocorit pe Chirică se prosternează acum în faţa iluminatului arhivar. Dincolo de această aură miraculoasă, în *Omul cu mârţoaga* transpare schema unui conflict post–ibsenian, în care omului instinctual i se opune cel ce îşi consacră viaţa realizării unui ideal. Astfel, Chirică, umilul arhivar, e într-adevăr un iluminat care „vede“ şi, desluşind o ordine ascunsă în mersul lumii, aşteaptă, cu o impasibilă răbdare, evenimentul prevăzut ce va metamorfoza lumea din jurul său. Piesa are doi poli contrastanţi: unul e Nichita, omul natural, „necredinciosul“ care afirmă că toţi suntem fii ai întâmplării şi că, deci, în absenţa oricăror valori, unica posibilă este trăirea instinctuală („Ne tragem unii dintr-alţii ca peştii şi ca furnicile“), ce rupe orice ecluze morale. La celălalt pol se află Chirică, omul unei credinţe, ascunzând, sub aparenţa lui comic–derizorie, pe un halucinat al absolutului, pe idealistul ce vrea totul sau nimic („Nene, ori–ori“). Lupta dintre lumea cărnii şi cea a spiritului se reflectă obsedant în bestiarul emblematic al comediei: *fiara* şi *mârţoaga*. Astfel, Nichita este „nedomolita fiară“ sau „uliul“ cu ochi ager pândind vânatul, iar Ana, „lupoaica“ ori „pisica sălbatică“; ei evocă agresiunea şi instinctul sălbatic de a devora, trăind doar în planul animalităţii ca fii ai hazardului natural şi ascultând numai de legea trupului asemeni unor „animale de soi“. Pe de altă parte, în bestiar intră victimele, făpturile aparent vulnerabile, „fiinţele ridicole“: Faraon al V–lea şi Chirică, Domnul Mârţoagă, cel care ascultă de legea spiritului. Nu întâmplător, ambii provoacă reacţii animalice, la apariţia lor se aud numai „şuiere, orăcăieli din podul palmei, chelălăieli, guiţ–guiţ“ etc. Un destin mitic îl leagă pe stăpân de mârţoaga lui: gloaba răpănoasă se preschimbă într-un cal năzdrăvan, iar Chirică, batjocoritul, devine brusc un „sfânt“. Piesa are un efect extraordinar prin quijotismul ei, prin încarnarea unei intuiţii profunde într-o tramă derizoriu–umoristică, precum şi prin saltul imprevizibil din stilul umil în cel înalt, şi invers. „Cred, pentru că e absurd“, spune arhivarul, pierzând totul spre a recâştiga, până la urmă, totul. Cei care l-au lovit cu bicele râsului simt nevoia acum „să-i lingă rănile“, să i se închine precum împăraţilor biblici, să-i atingă vrăjiţi veşmintele. Ana, adică „păcătoasa“, se converteşte şi ea, căzând ca o Maria Magdalena la picioarele fostului arhivar: „Iartă-mi mie, păcătoasa... E un sfânt. Priviţi lumina din jurul capului său“. Piesa, cu un joc ambiguu de sacralizare şi desacralizare, are o structură circulară: acum, în final, Chirică i-o ia pe Ana lui Nichita, iar lumea spiritului o învinge pe aceea a cărnii. Umilul Chirică, noul sfânt Gheorghe, a ucis „fiara“. Între cei doi poli, între Chirică şi Nichita, intermediarul este Varlam, adică scepticul care relativizează lucrurile şi, implicit, face un pas important către histrionism, către bufoneria ce se va dezvolta

Scanned with OKEN Scanner

plenar în altă piesă a lui **G. C.**, *Capul de răţoi*. Specialitatea lui Varlam, a acestui „scamator", constă în ştiinţa de a produce de-sacralizarea prin joc şi psihodramă, fie augmentând, în mod parodic, sacralizarea lui Chirică, fie umilind, în mod şocant, pe „zeul de plastilină", adică pe omul social, rigidizat de morga profesională. Implicat cu forţa în joc, într-un special teatru al cruzimii terapeutice (ce va fi instaurat deplin în *Capul de răţoi*), personajul social are revelaţia „omului gol": „Inspectorul: Cu cine stau de vorbă?/ Chirică: Cu dumneata însuţi". Tratamentul psihodramatic produce „pacientului" o binefăcătoare stare de evanescenţă, întrucât omul, fără să-şi dea seama, şi-a lepădat „cocoaşa administrativă" şi s-a sculat din „jilţul profesional". Astfel, prin transformările şi iluminările sufleteşti pe care le revelă scenic, comedia *Omul cu mârţoaga* intră în zona teatrului expresionist, conţinând, însă, şi accente premonitorii ale viitorului teatru al absurdului.

EDIŢII: *Omul cu mârţoaga*, Bucureşti, 1927; *Scrieri*, II, Bucureşti, 1965.

REFERINŢE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; V. I. Popa, *Scrieri despre teatru*, 1969; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, III, 1975; Ion Marin Sadoveanu, *Scrieri*, V, 1978; Ion Vartic, *Modelul şi oglinda*, 1982; Mircea Ghiţulescu, *Istoria dramaturgiei româneşti contemporane 1900–2000*, 2000.

I. V.

OMUL DE NISIP — Roman de Mircea Ghiţulescu, apărut în 1982 la Editura Dacia din Cluj-Napoca.

Singular, până la apariţia lui I. Groşan, printre nu prea numeroşii prozatori ai *Echinoxului*, **M. G.** a fost atras temperamental de teatru, domeniu în care a şi debutat de altfel (în 1969, cu o piesă într-un act), şi-n care va da, în 1984, o substanţială *Panoramă a literaturii dramatice* româneşti postbelice, marcată de o subtilă viziune sintetică, evolutivă. Exeget al lui Alecsandri (1980), autor, mult mai târziu, al unui insolit, şi foarte dens roman iniţiatic, scris prin aglomerare voită de simboluri într-o structură covârşitor livrescă (*Wiener Walzer*, 1998), el este, în romanele primei sale perioade de creaţie (*Omul de nisip*, 1982; *Oglinda lui Narcis*, 1986), un histrion sobru, migălos, descins din plasa realismului parabolic subversiv, promovat de o bună parte a prozatorilor generaţiei 70, ca, de pildă, Mihai Sin sau Eugen Uricaru. În centrul acestei proze se află un ţinut mitic de tip Metopolis (din *Cartea Milionarului* a lui Ştefan Bănulescu: „provincia imaginară" cercetată critic de către Nicolae Oprea; insularizată arhaic şi fantast, ca în *Vladia* lui Eugen Uricaru), sau un protagonist fabulos, asimilabil înţeleptului de provincie (ca în *Bunavestire* a lui N. Breban, sau ca în *Ierarhii*, de Mihai Sin), apărat de eroziunea timpului de platoşa inefabilă a propriului donquijotism ingenuu. Sub aspect tipologic şi caracterologic (dar nu clinic!), structura îngemănează două paradigme literare majore, aceea a *inocentului* din *Idiotul* lui Dostoievski şi aceea, deja amintită, a idealistului impetuos, coborât din *Don Quijote*, de Cervantes. Prozatorii români ai generaţiei 70 au cultivat cu predilecţie un asemenea artificiu de construcţie romanescă, pentru a scăpa de vigilenţa grotescă a cenzurii. Miza procedurii consta în edificarea unei geografii morale şi existenţiale alternative (repudiată drept anacronică de către textualismul optzecist), iar subtilitatea: în faptul că mitul era edificat aici cu mijloace preponderent realiste, luate din recuzita prozei de observaţie. Din punct de vedere procedural, artificiul îngăduia un foarte generos (sub aspect epic) glisaj perspectivic, realizat prin introducerea în ţesătura narativă a unui protagonist anacronic, coborât din alte timpuri, cu un cod moral şi comportamental aflat în dezacord cu pragmatismul colectivist al ideologiei oficiale. Prezentat pasiv, ca victimă abulică a unei perioade istorice şi politice cu care nu mai avea nimic în comun, cu excepţia ritmului crepuscular şi obosit al supravieţuirii biologice, un asemenea protagonist insularizat conferea întregii scheme o articulaţie grotescă biunivocă: groteşti apăreau, pe de o parte, personajul anacronic, şi, pe de alta, ţinutul scos din timp pe care acesta îl păstorea, şi tot grotesc îi apărea cititorului, prin jocul insidios al reflexelor eseistic-digresive „subversive", realitatea cotidiană ca atare, din momentul în care ea era raportată – moral şi axiologic – la sublimul ţinutului mitic insularizat din interiorul ei. *Omul de nisip* respectă cu minuţie toate elementele de construcţie ale eşafodajului parabolic descris anterior. Ziaristul Sever

Scanned with OKEN Scanner

Popescu soseşte în naraţiune din zona realităţii cotidiene, fiind, se pare, apreciat de cei din jur la începutul romanului, de vreme ce e introdus în „înalta" delegaţie pe care judeţul său o trimite „la Centru", pentru celebrarea unei genuflexiuni politice majore. De fapt, Sever Popescu e, tipologic, un duplicitar cu priviri umbrite şi un cavaler inadaptat al timpurilor pe care le trăieşte. Om pur în meandrele cristaline ale sufletului său, pe o linie genealogică dostoievskiană, el e „Prinţul" hieratic al unei adolescente senzuale, atrasă apoi de bani şi de viaţa calpă, plină de paiete, a unui artist de circ convenţional şi oportunist. Scriitor în momentele sale de recluziune, Sever Popescu descoperă în minijungla de blocuri uniforme a orăşelului său de provincie un personaj fabulos, „rectorul" Ion Herb, a cărui viaţă o retrăieşte simbolic, aşternând-o pe hârtie. „Vegetal" prin nume, dar şi ca ideal de inocenţă, Herb se trage din ţinutul magic al cireşelor, Comana, de care nici Sever nu e străin. Prin jocul iscusit al planurilor narative, **G.** sugerează că Sever ar fi, de fapt, un avatar al „rectorului" Herb, timpul „esenţial" evoluând, astfel, prin reduplicarea infinită a unor secvenţe umane de puritate insularizată. Herb, bătrânul, avusese parte de o existenţă prodigioasă şi autentică prin insolit, dacă o comparăm cu aceea a oamenilor „normali" din jurul său: revenit în satul său natal după o inexplicabilă absenţă de trei ani, după o banală plecare la piaţă, el „renaşte" (motivul e iniţiatic!) într-un timp alternativ celui real, trăit pragmatic de către consătenii săi. Bun gospodar, înfiinţează de unul singur, în propria sa ogradă, un *Institut Superior de Ştiinţe Umaniste*, autoproclamându-se „rector", în absenţa oricărei afilieri instituţionale sau a vreunui act care să confirme prezumţia sa de sublimă dăscălie. Modelul, mărturisit, e Iorga, căruia „rectorul" Ion Herb îi şi face o vizită pedestră, pentru a obţine o binecuvântare. Insolitul voluntariat al acestui straniu apostol de provincie se materializează ulterior în ridicarea unor monumente priapic-eroice rurale, neînţelese simbolic de către săteni, şi prin racolarea unor discipoli, atraşi nu atât de râvna pentru studiu, cât de stranietatea incomparabilă a personajului, decretat de către consătenii săi, cu o culpabilă nerecunoştinţă, drept „nebun" pitoresc al locului. Cu biografia unora dintre aceşti discipoli, paşii lui Ion Herb se vor intersecta în momentul în care el se va muta la oraş, pentru a-şi trăi anonim ultimii ani din viaţă, la umbra ternă a unor blocuri cenuşii, identice. Redescoperită, prin diligenţele literare ale lui Sever Popescu (din ce în ce mai contaminat de „model"), viaţa de maniac sublim a rectorului va fi pusă în scenă de către oportunistul regizor de casă de cultură Boris Andreica, **M. G.** neuitând să sugereze, ca acoladă interpretativă a textului său, că toţi protagoniştii sunt, în ultimă instanţă (ca şi cititorii, de altminteri), actanţii mărunţi ai unui histrionism scenic universal, unde nu mai e de mult nimic nou, toate rolurile repetându-se de la începuturile lumii. Cu „fruntea veşnic senină", Herb reprezintă, în acest edificiu scenic global, „nisipul" stabil şi curat al fundului de mare nerăscolit de talazurile schimbărilor de la suprafaţă. În regim parabolic, el trăieşte continuitatea himerică pe care o asigură extemporalizarea, lipsa de contingenţă cu istoria. Mesajul romanului sugerează, astfel, posibilitatea de a conferi consistenţă existenţei doar într-un perimetru atemporal, pus la adăpost de acţiunea corozivă a istoricităţii, Herb fiind, prin acţiunile sale, un „învins" al istoriei în ordine practică, dar şi un „învingător" al ei, dacă-i ridicăm faptele în regimul constantelor existenţiale sublime, al stabilităţilor utopice. Celelalte personaje se rostuiesc în funcţie de capacitatea de a-şi însuşi, sau, dimpotrivă, de a repudia, un sublim străin de propria lor viaţă: Sever e fascinat, pe când Boris Andreica – răzbătător culturnic local, ajuns regizor de teatru în lipsa unui contracandidat – manifestă faţă de „aventura" vegetalului Herb disprețul pragmatic al omului cu picioarele bine înfipte în realitate. „Orice ar fi făcut pe scenă Ion Herb – remarcă scriitorul spre finalul textului, comentând reprezentarea dramatică a vieţii *rectorului* din Comana -, rămânea ceea ce dorise Boris: nu un simplu adormit care trece prin lume fără să bage de seamă ce se petrece sub ochii lui, ci regele adormiţilor, mai periculos prin exemplul decât prin faptele lui. Câte nenorociri nu se pot întâmpla din cauza acestor adormiţi, care confundă lumea cu ceea ce se întâmplă sub fruntea lor veşnic senină, ca şi acest Ion Herb, care a urmărit cu încăpăţânare de somnambul doar himerele sale, fără să-l intereseze altceva decât biata lui trecere prin lume, oferind tuturor

Scanned with OKEN Scanner

cel mai prost exemplu, acela al adormirii sale egoiste." Regizorul Boris diabolizează eronat personajul, încercând să filtreze fericirea existenţială a acestuia, punctată doar de opţiuni civice altruiste, prin plasa impură a rigorilor pragmatice specifice timpului real în care spectacolul e pus în scenă. În sens invers evoluează Sever Popescu, hotărât să-şi dea demisia de la ziar, din dorinţa de a regăsi, în recluziunea atemporală a meditaţiei rurale, calmul împăcat cu sine al nisipurilor de mare adâncime, netulburate de valuri.

EDIŢII: *Omul de nisip*. Roman, Cluj-Napoca, 1982.

REFERINŢE CRITICE: V. Taşcu, în „Steaua", nr. 11, 1982; I. Holban, în „Cronica", nr. 17, 1983; I. Lungu, în „Ateneu", nr. 3, 1983; Liviu Maliţa, în „Echinox", nr. 1-2, 1983; Cornel Moraru, în „Vatra", nr. 6, 1983; Irina Petraş, *Literatură română contemporană*, 1994.

Şt. B.

OMUL ŞI UMBRA — Volum de povestiri de Oscar Lemnaru. Apărut la Editura Fundaţiilor Regale, colecţia „Scriitori români contemporani", Bucureşti, 1946. Scrise, după unele informaţii, în urma unui pariu cu soţia sa, prin anii 1935–1936, şi publicate parţial în revista „Azi" din 1937 (nr. 28, aprilie–mai, respectiv, nr. 30, septembrie–decembrie), istorisirile au fost citite în cenaclul „Sburătorul", fără însă a stârni un interes deosebit, dată fiind „atmosfera absolut refractară genului" fantastic, dominantă în această grupare literară, cum avea să observe Dan Petraşincu într-o recenzie la volum apărută în „Revista Fundaţiilor Regale", anul XIII, nr. 10, 1946.

În *Omul şi umbra*, **O. L.** demonstrează – după un număr considerabil de ani – fertilitatea poemului în proză de ţinută fantastică inaugurat de romanticul american Edgar Allan Poe. Reamintind filiaţia simbolistă a acestui plurivalent deschizător de drumuri, prozele volumului reiau, în varii ipostaze, tema intervertirii relaţiei *natural–artificial*, *realitate–mască*, capacitatea imitaţiei de a se însufleţi devenind entitate organică. Ideea apare astfel schiţată în *Ochii reflectaţi*: „Gloria vieţii pe care o capătă marmura sau pânza nu e a artistului, al cărui gest nu are decât puterea magică a vrăjitorului care execută orb o poruncă". La rândul său, *Masca* dă contur epic explicit teoriei. Este povestea senzaţională, în sens fantastic, a „alchimiei sufleteşti" trăite de un actor care, lipindu-i-se pe faţă masca unui tigru făurită de un sculptor, capătă aievea însuşirile acestei jivine o dată cu pierderea simultană a atributelor omeneşti. Asemănătoare este materia narativă a celei dintâi proze amintite. Un bătrân singuratec şi-a legat până-ntr-atât viaţa de cristalul unei oglinzi încât, la urmă, „printr-un fenomen de transfuzie", existenţa sa se dislocă, însufleţind obiectul predilect. Surpriza fără pereche e că bătrânul a pierit, în vreme ce imaginea sa din oglindă continuă să fie vie. Tot astfel, *Ceasornicul din turn* ne propune ideea unui om ataşat până la contopire de mecanismul numitului obiect. Slăbirea resorturilor aparatului se repercutează nemijlocit asupra sănătăţii personajului, drept care, spre a-i veni în ajutor, un nepot se apucă să învârtească zi şi noapte acele ceasornicului. Obştescul sfârşit se produce în clipa în care tânărul extenuat aţipeşte. Rămânând pe acelaşi teren, în *Amăgirea* cunoaştem un deţinut, condamnat pe viaţă, care izbuteşte să evadeze dezlegând, timp de mai mulţi ani, cifrul unor bătăi care veneau din celula alăturată. Se descoperă însă uluitorul adevăr că acolo nu fusese niciodată vreo fiinţă umană. În sfârşit (deşi exemplele pot continua), *Puterea prefăcătoriei* imaginează cazul unui medic care crede că „boala e încheierea unui şir de prefăcătorii"; în consecinţă, el procedează la „demascarea" bolnavilor, consideraţi a fi nişte pervertiţi, obstinaţi să-şi dovedească lor înşişi că „înşelătoria poate fi mai mare decât însuşi înşelătorul". Surpriza şi, totodată, poanta finală consistă în dezvăluirea versiunii că doctorul însuşi era un nebun fugit dintr-un ospiciu, aşadar un individ care „s-a prefăcut că e teafăr". Precum vedem, fantasticul nu se mai identifică cu figuraţia tradiţională a genului (stafii, fantome, aşezări bântuite, experienţe oculte, zeităţi insolite ş. a.), ci izvorăşte din însăşi materia înconjurătoare, descoperită a fi mai „inteligentă" decât omul. Faptele sunt apropiate, scrutate cu nefirească insistenţă, până la dezvăluirea unei alte esenţe. Ca în proza savantului Victor Papilian, autorul caută necontenit un puls secret, acolo unde experienţa curentă a operat de mult clasificările admise prin consens. Ultimul termen al acestui foraj sistematic este *enigma*, suficientă sieşi, dincolo de care **O. L.** nu zăreşte o altă forţă. Grăitoare

Scanned with OKEN Scanner

este, în această privinţă, morala povestirii *Nici acum!* Un ins se dedică aici spiritismului, îmboldit fiind de dorinţa exasperată de a comunica într-un fel cu iubita moartă. Dar, într-o bună zi, crezul său ocult este cotropit de o mare criză a îndoielii. Se hotărăşte deci să moară, în intenţia obţinerii certitudinii absolute, nu înainte însă de a le promite colaboratorilor săi că le va comunica pe cale spiritistă „dacă lumea de dincolo este o amăgire sau un adevăr adevărat". Mesajul metafizic vine, în adevăr, dar conţinutul său este cu deosebire revelator: „Nici acum nu ştiu!". Dincolo de orice ordine supranaturală se deschide, aşadar, abisul marii taine, inaccesibilă, aici şi acolo, aşa după cum cei vechi aşezau *moira* şi *fatum* mai presus de competenţele zeilor din Olimp. Înrudirea cu Edgar Poe ţine mai puţin de povestirile de tip detectivist care dezleagă treptat enigma propusă iniţial (vezi *Crimele din rue Morgue*), cât de frazarea poematică a unor scurte proze vizionare ale neliniştitului american ca *Umbră – O parabolă*, *Tăcere – O fabulă*, sau *Masca morţii roşii*. O figură aparte face în acest univers halucinant spumosul basm–apolog *Omul care şi-a vândut tristeţea*. Prozatorul reîmprospătează de astă dată bogata tradiţie a unei specii ilustrate cu antrenantă vervă la noi, între altele, de *Povestea lui Stan Păţitul* a lui Creangă, *Kir Ianulea* de Caragiale şi *De vorbă cu necuratul* de Ion Minulescu. Personajului, domnul Ulrich, un funcţionar cumsecade, înăcrit însă de stereotipia existenţei, viaţa îi rezervă, spre vârsta de şaizeci de ani, prima surpriză, anume vizita... Satanei. Meticulosul om al registrelor, mapelor şi fişelor îl întâmpină cu o caracteristică circumspecţie pe noul Mefistofel: „Scuzaţi! Eu nu am a face decât cu statul; sunt destui vrăjitori în oraş, duceţi-vă la ei!" „Zeul compromis" îi oferă obişnuitul pact, foarte convenabil, de altfel, căci lui Ulrich i se cere să-şi vândă doar „uriaşa sa tristeţe", act acceptat şi semnat, după datarea lui, în dublu exemplar, la modul birocratic. „Alteţa satanică" înţelege, drept urmare, să-şi felicite astfel clientul: „Pentru curajul pe care-l ai, de a înfrunta toate poveştile omeneşti; pentru îndrăzneala [...] de a te răzvrăti împotriva acestui tată care-ţi poartă de grijă de treizeci de ani şi care se numeşte statul, pentru stropul de originalitate care ţi-a îngăduit ca, la această vârstă, să accepţi un reviriment în cunoştinţele despre univers, despre lume, despre morală şi să primeşti o revoluţie în cariera dumitale, pentru toate acestea te voi răsplăti nebănuit". Promisiune întru totul respectată – şi încă în chipuri dintre cele mai felurite. În buna tradiţie a antecesorilor săi clasici, **O. L.** cultivă deci, funcţional şi umoristic, feericul (legământul faustian tradus în stil birocratic; apelativul „mârşăvia voastră" al lui Creangă înlocuit cu „excelenţă drăcească" ş. a.), plăsmuind un spiritual basm pentru oameni mari, ancorat în solul ferm al acestei vieţi.

EDIŢII: *Omul şi umbra*, Bucureşti, 1946; *Omul şi umbra*, ediţie îngrijită şi prefaţată de Mircea Braga, Cluj, 1975; *La Grande horloge* (*Ceasornicul din turn*), traducere de Ligia Stela Florea, în *Roumanie fantastique* (antologie) de Sergiu Pavel Dan şi A-B Goorden, Bruxelles, 1983.

REFERINŢE CRITICE: D. Petraşincu, în „Revista Fundaţiilor Regale", serie nouă, anul XIII, nr. 10, octombrie 1946; S. P. Dan, în „Vatra", anul III (1973), nr. 29; idem, *Proza fantastică românească*, 1975; Ioan Vultur, *Naraţiune şi imaginar*. Preliminarii la o teorie a fantasticului, 1987.

S. P. D.

O NOAPTE FURTUNOASĂ — Comedie în patru tablouri de I. L. Caragiale, apărută în „Convorbiri literare", 1879, nr. 7 şi nr. 8 din 1 octombrie şi 1 noiembrie.

O noapte furtunoasă s-ar mai putea numi şi o noapte nebună ori, mai exact, a nebuniei erotice, în majoritatea lor personajele arătând ca nişte ieşite din minţi din pricina dragostei. Ţircădău, mitocanul, nu este mai puţin în defect cu „uzul raţiunii" decât intelectualul Venturiano. Boala nebuniei, secretată de ambiţul erotic, i-a cuprins îndeosebi pe jupân Dumitrache, Chiriac, Rică şi Ziţa. Fiecare îşi retorizează şi îşi apără ambiţul, ferindu-l de „afrontul" inoportunilor. Jupân Dumitrache vrea o viaţă conjugală de perfectă lealitate, ameninţând cu moartea pe eventualul intrus. Ziţa, agasată de pastramagiul Ţircădău şi „ambetată absolut", tinde să se emancipeze şi să părăsească mahalaua. Ambiţul lui Chiriac, mai practic, urmează calea tihnită, deschisă de alcovul nevestei stăpânului, căruia „consimţind" la toate, îi devine confident şi virtual partener în afaceri. Rică Venturiano face drumul invers, aventurându-se, însoţit de lătratul câinilor, pe maidanele din mahala, după o fată din popor. Ambiţul lui politic – box

Scanned with OKEN Scanner

populi, box dei (vox populi, vox dei) – își extinde teritoriul inclusiv asupra „pătimirii" erotice. Toate personajele amintite sunt angajate în amor până la nebunie. Ricâ își recunoaște franc sminteala pricinuită de dragoste („sunt nebun de amor"). „Sergentul" Chiriac își mărturisește patetic nebunia spre care l-a împins amorul pentru Veta („Da! sunt nebun, firește că sunt nebun; m-ai înnebunit dumneata"). Nebunia determinată de ambițul erotic diferă de la un personaj la altul. La Venturiano, care face și poezii turmentate, nebunia se rafinează în melancolie. Celor cu firea pozitivă, nebunia erotică le trezește porniri agresive, de lichidare fizică a rivalului. Mai turbat decât toți ceilalți împreună este jupân Dumitrache, o adevărată „primejdie", decis să-și răzbune cu o crimă eventuala necinstire a onoarei de familist. Lăsând deoparte pe Siridon, martor și agent al nebuniei din oribila noapte, rămâne să stabilim cine este personajul care pune capăt smintelii bărbaților angrenați în perfidul joc al dragostei. Substitutul naivului din teatrul clasic este aici „ruşinoasa" coana Veta. Nevasta jupânului s-a fixat la această mască de „ruşinoasă", de maximă eficiență în potolirea orgoliului de tigru gelos al bărbatului său: „Știi cum e Veta mea, ... ruşinoasă". Disimulându-se cu inteligență în femeie pudică, ascultătoare și cam neroadă, Veta acționează cu prezență de spirit și abilitate, vindecându-i, într-o perspectivă comică, pe cei atinși de morbul erosului. Cuvântul „nebun" este rostit în spațiul piesei cu precădere de Veta, ca un insistent avertisment simbolic dat celui care a depășit măsura. Nebun îi spune în repetate rânduri amantului, care-i pricepe greu jocul dublu și nu vrea să creadă că nu are de gând să-l traducă: „Chiriac! Vrei să strig? ești nebun?" Speriată o clipă de „nebunul" Venturiano, care-i pătrunde intempestiv în odaie, Veta intuiește repede unde s-au încurcat firele care au provocat nebunia generală și intervine cu replicele sale calmante, ca niște dușuri reci. „Ruşinoasa" femeie începe cu Ricâ, râzând de încurcătura nebunească pe care a iscat-o, nimerind în casa jupânului și nu în cea căutată, a Ziței: „parol că ești nebun". Apoi, edificată asupra goalei nebunii a bărbatului său și a lui Chiriac, continuă cu aceștia. Pe „dumnealui", devenit „turbat", îl dezumflă în plin atac ostășesc, înțepându-l cu o ironie subțire: „Ei! știi că ești nu știu cum! Ce vii așa turbat? Uite, cu sabia scoasă, ca la bătălie". Iar când bărbatul persistă să-și răzbune profanatul ambiț, Veta îl apostrofează calm: „Ești nebun!" Nebunul Ricâ, rătăcit într-o casă unde nu-l așteaptă nimeni, nebunii jupân Dumitrache, Chiriac și Nae Ipingescu, alergând pe schele după prezumtivul atentator la onoarea familiei și „strigând ca niște turbați" ar fi prelungit la nesfârșit „oribila tragedie", dacă n-ar fi intervenit, dezlegând enigma, cuvintele lămuritoare ale „ruşinoasei" Veta, potolindu-i pe toți: *„Veta (trecând lângă Chiriac și luându-l la o parte necăjită.)* Ce e, ce e! Oameni în toată firea și nu înțelegeți ce e! Umblați ca nebunii! *(șoptindu-i repede)* Iaca ce e! Tânărul umblă după Zița, s-a amorezat de ea la „Iunion", știi din seara când s-a luat după noi, și-a trimis unul la altul bilete de amor, și-n loc să meargă la ea acasă, a greșit și a venit aici. Nu ți-am spus eu că e tot o bănuială proastă de-a dumnealui. Mă faci să intru în alea cu nebuniile tale". „Explicația" Vetei e preluată papagalicește de Chiriac și recomunicată, cu o natură de reproș jupânului: „m-ai făcut să alerg ca nebunii". Ușurat, în fine, de „bănuielile proaste", prezumțiosul *pater familias* se grăbește, fericit, să valideze noua situație. Nebunia i se risipește, lăsându-se mai încrezător ca oricând în grija lui Chiriac. Fusese o nebunie consumată în vid, dar nu în afara unui sens, ci acoperind ruinele ignorate ale tâmbițatului său ambiț. Dacă ochii lui ar fi putut vedea aceste ruine, jupânul ar fi înnebunit de-a binelea. Comicul joc dintre aparență și esență îl „salvează", orbindu-l. Orb, el ignoră lumina adevărului. Victimă a unei nebunii comice, Dumitrache își încheie rolul vesel și autoritar; în final, este nebun de bucurie, o bucuie comică, tot așa de comică precum fusese și furia din timpul nopții, căci liniștea relativă dobândită de aprigul jupân se profilează ca ironie a iluziei. Personajul reintră în seducătoarea iluzie că Veta este o „ruşinoasă" și nu o „d-alea", că harnicul Chiriac îi este un devotat demn de stimă și că, în fine, bănuiala cu privire la Ricâ a fost un regretabil moment de eroare, soldat cu o norocoasă relație, nu numai de rudenie, dar și politică. Un păcălit înfumurat, Dumitrache, adevăratul, se ignoră, recunoscându-se exclusiv în ceea ce se închipuie că este. Într-un astfel de travesti, el se fixează la nivelul

Scanned with OKEN Scanner

unei ironii perpetue, postura închipuită de bărbat onorabil fiind contrazisă de imaginea reală a încornoratului imbecil.

EDIȚII: *Teatru*, prefață de T. Maiorescu, București, 1889; *Teatru*, Iași, 1894; *Opere complete*, I, București, 1908; *Teatru*, I-II, precuvântare de Al. Davila, București, 1922; *Opere*, I, ed. îngrijită de Paul Zarifopol și Șerban Cioculescu, București, 1930; *Opere alese*, I, schiță bibliografică, analize, note de Scarlat Struțeanu, 1940; *Opere*, I, ed. îngrijită de Al. Rosetti, Ș. Cioculescu și Liviu Călin, București, 1959; *Teatru*, prefață și bibliografie de G. Dimisianu, București, 1973; *Teatru*, ed. îngrijită de Al. Rosetti, Ș. Cioculescu și L. Călin, repere de istorie literară de Mioara Apolzan, București, 1976 (ed. a II-a, 1982); *Teatru*, București, 1997.

REFERINȚE CRITICE: P. Constantinescu, *Scrieri*, II, 1967; Șt. Cazimir, *Caragiale. Universul comic*, 1967; I. Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, III, 1969; Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, I, 1971; Ș. Cioculescu, *Caragialiana*, 1974; Mircea Tomuș, *I. L. Caragiale*, 1977; Val. Silvestru, *Elemente de caragialelogie*, 1979; Fl. Manolescu, *Caragiale și Caragiale*, 1983; V. Fanache, Caragiale, 1984 (ed. a II-a, 1997); Al. George, *Caragiale*, 1996.

V. F.

O NOAPTE PE RUINELE TÂRGOVIȘTEI — Poezie de Ion Heliade Rădulescu, apărută mai întâi în volumul *Culegere din scrierile lui I. Eliad de proză și de poezie*, București, 1836, și apoi, într-o nouă versiune, în *Curs întreg de poezie generală*, vol. I, București, 1868 (datată însă tot 1836). Varianta a doua, supărător de grandilocventă pe alocuri, sacrifică expresivitatea și, uneori, chiar inteligibilitatea, de dragul teoriilor lingvistice puriste-italienizante ale autorului, înlocuind termeni tradiționali, dar de origine slavă, cu neologisme romanice nu totdeauna suficient de adaptate sistemului limbii române și deseori stridente în context. Ca și în alte cazuri similare, memoria literaturii a înregistrat și fixat în conștiința generațiilor și în edițiile succesive prima versiune a poemului.

Autorul tratează o temă ce va fi bogat reprezentată în poezia română pașoptistă și postpașoptistă, atât în opera unor scriitori de primă mărime (V. Cârlova, Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu, M. Eminescu), cât și în aceea a unor poeți minori și chiar a unor simpli veleitari. Motivul ruinelor, cu o îndelungată tradiție europeană ce urcă până în antichitate, cunoaște o recrudescență spectaculoasă în preromantism și romantism, legată de afirmarea conștiinței timpului ireversibil și, în mod special, la popoarele aflate sub stăpânire străină, de impunerea specificului național și de sentimentul de reverență față de propriul trecut eroic. Poezia lui **I. H. R.**, compusă după *Ruinurile Târgoviștei* de V. Cârlova și *Adio. La Târgoviște* de Gr. Alexandrescu, amplifică meditația cu substrat educativ a primului și părăsește decis direcția personală și intimistă spre care tindea să evolueze motivul la cel de al doilea. *O noapte pe ruinele Târgoviștei* are o structură circulară, încadrând miezul evocării istoriei românilor (autorul nu se rezumă la amintirea unor personalități legate direct de vechea cetate de scaun munteană) într-o meditație mai generală asupra sensului existenței, la rândul ei integrată într-o imagine a ciclului cosmic fundamental, care conduce de la apusul la răsăritul soarelui. Ca și în *Zburătorul*, așa-zisele „elemente de pastel" cu care începe și se sfârșește textul nu sunt poezie descriptivă propriu-zisă, ci materializări ale sensibilității eului poetic și totodată imagini-simbol, care sintetizează o anume concepție despre univers a acestuia. „Linul cobor al zilei, tainicul ei sfințit", estompând treptat conturele și culorile, lasă loc fiorului stârnit de aproximarea misterului existențial și face posibilă viziunea trecutului reînviat de imaginația poetică precum și trăirea ascuțită a spaimei în fața necunoscutului și a satisfacției dominării ei prin forța cugetării. Eul poetic – afirmat și prin prezența reiterată a persoanei întâi gramaticale – domină întregul, cu pendularea sa între groază și admirație, între decepție și speranță, între tentația închiderii în găoacea propriei trăiri și conștiința rolului mesianic al artistului. Lupta între lumină și întuneric, sugerată încă în primele strofe, se termină prin victoria categorică a celei dintâi în apoteoza revărsatului de zi și zvonul vital al ocupațiilor agreste din finalul poeziei. Ea semnifică în același timp încrederea în viitorul poporului, ale cărui fapte glorioase de arme sunt evocate în cuprinsul textului, conferind poeticitate unui inventar cam didactic și nu totdeauna foarte expresiv de personalități; între acestea, conform unei preferințe caracteristice epocii, locul central îl ocupă figura lui Mihai Viteazul și încercarea sa de a reuni sub același stindard toate provinciile românești. Mijloacele de exprimare ale autorului variază de la metafora sugestivă și epitetul individualizant, la enumerația, exclamația și

Scanned with OKEN Scanner

interogația retorică, demonstrând și ele tensiunea internă, care dă specificitatea textului, între fantezia vizionară și construcția discursivă, între poezie și didacticism. Ca în toate scrierile heliadești de până la erezia filologică italienizantă, limba, cu toate micile ei stângăcii inevitabile, este bogată și expresivă, capabilă să transmită emoția, să fixeze sclipiri de imagine personalizată și să sugereze adâncimi pe care cititorul de mai târziu se simte îndemnat să le exploreze. Alături de *Zburătorul* și, din punct de vedere cronologic, înaintea lui, *O noapte pe ruinele Târgoviștei* rămâne unul dintre textele cele mai reprezentative ale operei poetice a lui **I. H. R.**

EDIȚII: *Culegere din scrierile lui I. Eliad de proză și de poezie*, București, 1836 (ed. I și II); *Curs întreg de poezie generală*, vol. I, București, 1868; *Scrieri literare*, ediție comentată de George Baiculescu, cu o prefață, o introducere, note și variante, Craiova, 1939; *Opere*, t. I, ediție critică, cu o introducere, note și variante de D. Popovici, București, 1939; *Opere*, vol. I, *Poezii*, ediție critică de Vladimir Drimba, cu un studiu introductiv de Al. Piru, București, 1967; *Poezii. Proză*, antologie și repere istorico-literare de Marin Mincu, București, 1977; *Versuri*, text ales și stabilit de Vladimir Drimba, prefață și tabel cronologic de Mircea Anghelescu, București, 1986.

REFERINȚE CRITICE: N. Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea*, vol. I, 1907 (reed. 1983); O. Densusianu, *Literatura română modernă*, vol. II, 1921; G. Bogdan Duică, *Istoria literaturii române moderne. Întâii poeți munteni*, 1923; R. Ortiz, *„Fortuna labilis". Storia di un motivo medievale*, 1927; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ediția a II-a, 1982); P. Cornea, *Studii de literatură română modernă*, 1962; *** *Istoria literaturii române*, vol. II, 1968; D. Popovici, *Romantismul românesc*, 1969 (reed. 1972, 1974); *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc (1830-1870)*, 1976; E. Simion, *Dimineața poeților*, 1980 (ed. a II-a, 1995), I. Em. Petrescu, *Configurații*, 1981; A. Macovei, *Meditația lirică românească. 1800-1850*, 1982; Gr. Țugui, *Ion Heliade Rădulescu îndrumătorul cultural și scriitorul*, 1984; M. Anghelescu, *Ion Heliade Rădulescu. O biografie a omului și a operei*, 1986; C. Popescu, *Poeți romantici români la început de drum*, 1986; M. Anghelescu, *Textul și realitatea*, 1988; I. Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești, 1989*.

G. A.

OPERELE IMPERFECTE — Volum de versuri de Nichita Stănescu, apărut la Editura Albatros, 1979. După volumul antologic *Starea poeziei* din 1975, în care își recapitula întreaga poezie anterioară, **S.** a publicat o serie de trei volume concepute în colaborare cu graficianul Sorin Dumitrescu, broșate, de format A3, cu o ilustrație somptuoasă: *Epica magna*, *Operele imperfecte* și *Noduri și semne*. Proiectul subiacent este acela de a amplifica sugestia poetică prin imaginea grafică. Poemele caligrafiate la primul jet de poet și schițele „mâzgălite" la inspirația momentului de către grafician exhibă parcă, într-un duet contrapunctic, procesul de creație în stare pură, pe traseele sale genuine, nefinisate.

Schematic vorbind, poezia lui **S.** a trecut prin trei mari etape: metaforică, simbolică și metalingvistică. Primele trei volume, de „căutare a tonului", stau sub semnul unei poetici metaforice, în care imaginile, funcționând ca niște tropi plasticizanți, transformă sentimentele în „viziuni" și creează o lume paralelă celei reale (criticii au remarcat aici funcția evazionară a metaforei în raport cu realismul socialist al epocii). Următoarele volume, ce încep cu *11 elegii*, fac trecerea la o poetică simbolică, în care imaginile încetează să funcționeze ca tropi de unică folosință și se fixează în simboluri de mare stabilitate, ce exprimă obiectele fantasmatice ale creatorului și se organizează într-un cosmoid imaginar. În ultima parte a vieții, **S.** a fost tentat de proiectul unei poetici numite de el „metalingvistică", în care simbolurile, ca imagini concrete, sunt înlocuite de „necuvinte", înțelese ca tensiuni inefabile dintre imagini. Dacă până acum poetul a construit „literele" simbolice ale alfabetului său imaginar, de acum el începe să vorbească o „limbă poezească" a cărei muzicalitate stă, dincolo de forța de impresie a fiecărei imagini, în armonia translingvistică a trăilor și stărilor sugerate de întâlnirile, potrivirile, șocurile și contrastele dintre aceste imagini. *Operele imperfecte* se află la limita dintre aceste două modalități poetice. Poemele de dicțiune gravă, cu ton gnomic sau orfic, ce investesc o arhitectură cosmică, sunt înlocuite de poezii aparent lipsite de miză, în care pare să primeze ludicul, autopastișa și gratuitatea. Totuși, poezii precum *Oificarea caprelor*, *Scurt-circuit*, *De aer prea mult* și multe altele nu sunt simple jocuri lingvistice, ci depun mărturie pentru modul acela „atâta de dulce de a se întâlni două cuvinte" (cum va spune poetul în *Noduri și semne*) prin care se încearcă dizolvarea

Scanned with OKEN Scanner

noțiunilor fixe într-o pastă vizuală fluidă și inefabilă: „Umărul tău era mâna mea/ ochiul meu era umbra ta/ respirarea ta era/ inima mea/ glezna mea era/ geana ta/ gura ta era/ vederea mea/ nara mea era/ coasta ta“ (*De aer prea mult*). Efortul constructiv, care încă domina *Epica magna*, face loc unei stări melodice, ce plutește pe deasupra arhitecturilor riguroase construite până acum. Perfecțiunea geometrică e depășită spre o poezie a curbelor organice. Două arte poetice, ce deschid și închid volumul, motivează această poetică a „imperfecțiunii“. *Lecția despre cub* și *Lecția despre cerc* opun ideea de desăvârșire, sugerată de figurile euclidiene, ideii de proces în desfășurare. Cubul sau cercul exprimă o stare de cristalizare interioară resimțită tot mai acut ca o mortificare (e de regăsit aici opoziția barbiană între „castelul de gheață“ al gândirii și „ lava“ simțurilor), de aceea ele trebuie ciobite sau rupte, pentru a face din nou loc devenirii și vieții. În ciuda acuzelor de abstracționism și raționalitate excesivă ce i-au fost aduse, prin asemenea arte poetice **S.** pledează nu pentru o poetică clasicistă, în care sentimentele se traduc perfect în noțiuni și concepte, ci pentru o poetică modernistă a inefabilului (în spiritul lui Henri Bremond), în care scriitorul se apleacă asupra inexprimabilului „nu știu ce“ dintre idei. Ca toate celelalte volume ale lui **S.**, și *Operele imperfecte* este construit pe o dihotomie originară a eului poetic, sfâșiat între două tendințe, cea ascensională (metafizică) și cea descensională (antimetafizică), ce generează o „viziune pulsatorie“ (Ion Pop). Poetul este un *homo dupplex*, atras pe rând de tentația transcendenței și de dorința imanenței. Între poeme bântuite de aspirația abstracțiunii, a impersonalului, a lucidității hiperraționale, se intercalează poeme în care primează nevoia de destrăbălare a simțurilor, de ardere afectivă. Volumul oferă un simbol perfect al acestei mișcări alternative: *Clepsidra*, obiect ce sugerează însăși geometria dualistă a cosmosului stănescian. Asemeni vulturului mâncat de către viermi, poetul coboară din înălțimile cerești până în „mațul pământului“; pentru ca, apoi, într-o mișcare simetrică, să urce înapoi dinspre magma materiei către esențele celeste. Fiecare dintre aceste dispoziții desfășoară două serii antagonice de simboluri, fixate deja în volumele anterioare. Dorința de transcendere din lumea materială către intelectul divin se concretizează în figuri precum zeul (*Meteoritul lent*, *La începutul sfârșitului*), îngerul (*Iacob și îngerul*, *Aterizarea*, *Ciocârlia*), calul (*Veche întâmplare*), vulturul (*Clepsidra*), păsări (*Într-un zbor deplin*, *Frigurosul de frig*) care, violent sau insidios, provoacă o transformare în eul poetic. Naratorul simte că își pierde greutatea și începe să zboare, se vitrifică (*Transformarea în perlă*) și devine transparent ca o fereastră (*Gratia*), îngheață și se cristalizează, scheme ce sugerează pierderea lestului corporal și sublimarea pulsiunilor instinctuale în idei pure. De cealaltă parte, apar simboluri ale materialității dense, lipsite de spiritualitate: piatra (*Ca o piatră*), puricele verde de plantă (*Dialog cu puricele verde de plantă*), viermii (*Clepsidra*), boi, iepuri, delfini, muște (*Nu, nu vă zic!*), *Șobolanul regelui*, „barbarii hitiți“ (*Învățarea de a număra*), frunza verde (*Cântec liniștit*), care îl atrag pe poet în vârtejul substanțelor concrete. Dincolo însă de stările alternante, tema care emerge cu pregnanță în volum, dându-i tonalități bemolate și sumbre, este moartea. Ambele axe ale cosmosului, pare a constata poetul, se deschid către neființă. Pe de o parte, aventurile sale metafizice sunt mereu însoțite de un sentiment al neantului, ca și cum, atunci când ajunge să se identifice ființei divine, naratorul ar căpăta, terorizat, conștiința dispariției sale ca persoană. Îngerul care îl vizitează îl anunță că este mort (*Papirus cu lacune*) sau îi induce o uitare letală de sine (*Ciocârlia*), vulturul coborât în pieptul său îi provoacă moartea (*Veche întâmplare*), contopirea cu marele tot este resimțită ca *Neființa unui vis de armonie*, dedublarea și ieșirea speculară din sine îl fac pe poet să înțeleagă că „sunt în timp ce sunt/ și nu mai sunt când nu mai sunt“ (*Calul troian*). De cealaltă parte, nici lumea concretă nu îi oferă salvarea. Impersonalizării și dispariției în totul metafizic, morții spiritului le corespunde aici boala și descompunerea organică, moartea trupului. Existența terestră este văzută ca un marș în care soldatul se tocește devenind pământ (*Tocirea*), ca o curgere a ființelor una într-alta, în care iepurii mănâncă iarba, iar iarba se hrănește din trupurile iepurilor morți (*Scurt-circuit*), ca un triumf asupra lucrurilor concrete care sfârșește prin a-l sufoca pe poet (*Triumful*), ca o paradă ai cărei reprezentanți,

Scanned with OKEN Scanner

păianjeni şi elefanţi, sunt cu toţii morţi fără s-o ştie (*Alesul*). În fond, S. nu face decât să resimtă angoasa omului modern, care, după ce l-a ucis pe Dumnezeu, se regăseşte prins între „transcendenţa vidă", pe de o parte, şi „marea trecere", de cealaltă. Cele două capete ale „clepsidrei" existenţiale stănesciene se deschid amândouă spre neant. Capcana letală se închide de altfel nu doar pe linia verticală, între adâncul cerului şi „matul pământului", ci şi pe linia orizontală a timpului. Viaţa este resimţită de S. ca un accident între naştere şi moarte. Existenţa prenatală este echivalată cu lumea *post mortem*, viaţa fiind înconjurată de un uriaş hău negru, ale cărui capete se predispun circular: „iartă-mă că o să mor/ din vina faptului de a mă fi născut" (*Oificarea caprelor*). Sau, într-o altă formulare, gnomică, prin care se defineşte o „coerenţă" fundamentală a universului, „a te naşte este o condamnare la moarte" (*Cele patru coerenţe fundamentale*). Timpul, se plânge poetul, „nembătrâneşte ca şi cum am fi vinovaţi *De o vină pe care noi nu o ştim"*. Sentimentul închiderii lumii la ambele orizonturi, echivalarea copilăriei cu bătrâneţea şi a naşterii cu stingerea face ca figura maternă, tot mai des invocată în volum, să fie o figură ambiguă. Printr-un „necuvânt" specific stănescian, chipul mamei se întrepătrunde cu imaginea morţii (*De dragoste, de nu...*), astfel încât, într-un splendid poem scăldat într-o lumină lorchiană, „pe mare şi pe deasupra mării/ soldatul dezbrăcat/ răsărea odată cu luna" (*Mama mea şi soldatul ei*), simbol tragic al presimţirii morţii. Obsesia thanatică va izbucni triumfător, ca un adevărat mit personal, în imaginea tunelului oranj din ultimul volum stănescian, *Noduri şi semne*.

EDIŢII: *Ordinea cuvintelor*, II, Bucureşti, 1985; *Opera poetică*, ediţie şi prefaţă de Alexandru Condeescu, II, Bucureşti, 2000.

REFERINŢE CRITICE: I. Pop, *Nichita Stănescu – spaţiul şi măştile poeziei*, 1980; D. Flămând, *Intimitatea textului*, 1985; Alex. Ştefănescu, *Introducere în opera lui Nichita Stănescu*, 1986; Cristian Moraru, postfaţă la Nichita Stănescu, *Poezii*, 1988; I. Em. Petrescu, *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*, 1989; Ştefania Mincu, *Nichita Stănescu. Între poesis şi poiein*, 1991; C. Braga, *Nichita Stănescu – Orizontul imaginar*, 1993; D. Dimitriu, *Nichita Stănescu: geneza poemului*, 1997; Doina Uricariu, *Nichita Stănescu. Lirismul paradoxal*, 1998.

C. B.

ORA FANTASTICĂ — Volum de poeme de Dimitrie Stelaru, apărut – cu o *Planetă de poet nou* de E. Lovinescu şi un portret în tuş de Ion Vlad – la editura Prometeu, în martie 1944. Este a doua culegere (după *Noaptea geniului*, 1942) semnată cu pseudonimul care-l va consacra pe autor şi cuprinde 26 de poezii, aparţinând în mare parte aceleiaşi perioade, 1939–1940: *Orbii* (în „România literară", nr. 33, 1939, fără articol: *Orbi*), *Saltimbancul* (versiunea iniţială, sensibil diferită, cf. „Kalende", nr. 4-5/ 1943), *Câini*, *Bolnavă*, (cf. şi „Universul literar", nr. 17, 1942), *Şatra* (cf. „Viaţa", nr. 442, 1942), *Îngerii* (o primă variantă, *Din spre vest*, în „România literară", nr. 41, 1940), *Risipit*, *Copacul magic*, *Sabia*, *Prea târziu* (cf. şi „Preocupări literare", nr. 5, 1942), *Şchioapa*, *Destin* (cf. „Kalende", nr. 3, 1943), *Sfârşit* (iniţial cu titlul *Poem lunatec*, cf. „Dacia rediviva", nr. 8, 1942 şi „Revista Fundaţiilor Regale", nr. 12, 1942), *Heruvimul*, *Elra*, *Decor pentru Iwa*, *Lumina întunerecului* (preluată din volumul *Abracadabru*, semnat D. Orfanul şi tipărit în 1937; versiuni intermediare, în „România literară", nr. 22, 1939 şi „Revista Fundaţiilor Regale", nr. 12, 1942), *Maria–Maria* (cu un moto inexistent în textul iniţial, din „Gândul nostru", nr. 1, 1942), *Mâinile* (ultimele două versuri, diferite faţă de textul din „Pan", nr. 1, 1941 şi „Basarabia literară", nr. 12, 1942), *Ar trebui* (cu titlul *Rani*, în „Revista scriitoarelor şi scriitorilor români", nr. 5–6, 1942, înlocuit cu *Elra* în „Viaţa", nr. 454, 1942), *Mări în sus*, *Eumene* (cf. *Rani*, în „Dacia rediviva", nr. 7, 1942 şi în „Preocupări literare", nr. 11, 1942), *Altul* (cf. volumul *Preamărirea durerii*, apărut în 1938 tot sub semnătura D. Orfanul, unde poemul poartă însă titlul *Alter–ego* şi numără o strofă în plus; sub acelaşi titlu fusese publicat apoi şi în „Preocupări literare", nr. 11, 1942), *Amăgire*, *Romola* (prima versiune, mult mai amplă, în *Preamărirea durerii*; una intermediară, în „Raza literară", nr. 60, 1939; cea definitivă, în „Kalende", nr. 6–7, 1943), sumarul încheindu-se, în chip de interogaţie retorică, cu un titlu semnificativ în sine pentru condiţia şi starea de spirit a acestui incorigibil „prinţ al boemei" din anii '40: *Poeţii mâncau?*

Alcătuită, în parte, din recuperări (unele piese aparţin încă „avatarului" prestelarian

Scanned with OKEN Scanner

D. Orfanul) şi prefaţată de portretul impresionist, uşor ambiguu, poate, pentru cititorii mai puţin avizaţi, datorat lui E. Lovinescu, această a doua plachetă a lui **D. S.** nu a fost scutită – îndeosebi până a fi „omologată" şi de alte condeie critice mai bine cotate în epocă, precum Ş. Cioculescu sau Perpessicius – de reţinerile şi chiar de maliţia unor confraţi, intrigaţi fie şi numai de popularitatea dobândită oarecum peste noapte de către excentricul „poet nou". Mai ales că apariţia *Orei fantastice* începuse a fi dată ca iminentă încă înainte de a se fi stins ecourile, în diverse game, ale *Nopţii geniului*. Or, cum poetul li se păruse multora mai prezent, de la un timp, în viaţa de culise (alimentată mereu – şi adesea cu bună ştiinţă – de „îngerul vagabond" cu câte un nou episod de gestă boemă), decât în paginile puţinelor periodice mai importante ale vremii, faptul nu a întârziat să provoace chiar şi unele tentative de respingere anticipată, de felul acelora adăpostite de pagina culturală din „Ecoul" lui Mircea Grigorescu (cf. notele semnate Ulysse, în numerele din 24 decembrie 1943 şi 11–12 februarie 1944). Anunţând apropiata ieşire de sub tipar a volumului, subscriptorul bătăiosului *Catalog* al gazetei îşi manifesta, cu vădită rea–credinţă, scepticismul în privinţa şanselor lui **D. S.** de a mai înclina o dată balanţa în favoarea sa: „lumea s-a săturat de fantasme şi de poze inabil prinse şi insuficient jucate". Ca atare, în opinia iritatului creator de scenarii, „defunctul" **S.** n-o să mai poată învia şi în poezie, cum a ştiut-o face în farsă (aluzie la falsul deces, autoregizat de poet în vara lui 1940), pentru că „se deşartă şi sertarele, şi goliciunea rotundă a omului va avea prilejul să se admire la primul vernisaj în splendoarea impresionantă a vidului cu care se acordă perfect în număr şi caz". Previziune care nu avea să se verifice însă. „Vernisajul" *Orei fantastice* are loc la exact doi ani după lansarea *Nopţii...* şi nu constituie nicidecum, în sine, un eşec, chiar dacă aprecierile scontate de numeroşii admiratori din acei ani ai „boemului absolut" (E. Manu) urmau să se mai lase aşteptate. Date fiind condiţiile deloc prielnice acestui gen de preocupări, obişnuita dezbatere „de întâmpinare" se urneşte anevoie, angajând iniţial mai mult comentatori ocazionali (precum recenzentul din „Timpul", Ovidiu Râureanu), cărora abia după încheierea armistiţiului din august ajung să li se alăture şi vocile autorizate ale unor Şerban Cioculescu ori Perpessicius, secondate de acordurile mai tinerilor, pe atunci, Ion Negoiţescu sau Adrian Marino. Sub influenţa *Planetei* lovinesciene, cu fortuită semnificaţie testamentară (criticul se stinsese din viaţă încă în vara lui 1943), **D. S.** este, în opinia tuturor, în primul rând autorul *Nopţii geniului*, din care se şi citează de preferinţă, atunci când i se trasează liniile cu adevărat distinctive de profil. Refăcând deci şi el portretul „Îngerului vagabond", care „îşi poartă mizeria frumos" chiar şi când „îşi proclamă impudic boema" şi insistând asupra „conştiinţei neîndoielnice a chemării" celui ce-şi îngăduie să dialogheze „ca de la statuie la statuie" cu Verlaine (trimiterile la cele două poezii–etalon din *Noaptea geniului* vor fi aproape nelipsite, de fapt, din comentariile dedicate oricărui nou volum al lui **D. S.**), Şerban Cioculescu lărgeşte însă totodată mai cu seamă aria raportărilor la dimensiunea *poescă* a liricii stelariene („predilecţia pentru ciudate nume feminine", „lirismul thanatofilic", „mistica ascensiune spre palatele din Zenit", „universurile fantastice şi înghеţate" etc.), pentru a conchide că tânărul bântuit de acest „romantism extrem" nu pare încă a-şi fi depăşit indecizia structurală, alternând „atitudinile individualiste, cu simbolurile învăluite în ceaţă, viziunile groteşti şi maladive cu visările înalte şi pure" (ca în *Lumina întunericului*, poezie reţinută de altfel, după cum se va constata mai târziu, dintr-o culegere apărută încă prin 1937!). Observaţie care nu diferă, în esenţă, de opinia lui Perpessicius, pentru care „impresia de stranie originalitate", adâncită de noul volum, rezidă într-un „ciudat amestec de tendinţe sociale şi de rafinament abscons", de natură a-l defini pe autor ca „poet de spectacole întrezărite, de stări de conştiinţă, abia luminate şi din nou izgonite în vizuina lor de umbră, de rune enigmatice şi şterse de vreme pe pereţii întunecaţi ai cugetului". De unde şi atmosfera „oarecum tulbure, oarecum selenară", care-l îndeamnă pe critic să situeze această poezie „la graniţa suprarealismului, acolo unde fantasmele visului îşi proiectează umbrele". Cât despre noile texte dotate cu „tâlcuri intenţionale" de tentă socială, sugestive uneori la nivelul detaliului (referinţe edificatoare la *Maria–Maria* şi *Orbii*), acestea nu i se par superioare, în ordine artistică,

Scanned with OKEN Scanner

Omului nou din volumul anterior. Ceea ce îl şi determină, în final, să-şi îndrepte atenţia mai degrabă către „poemele minuscule", iscate din „sămânţa magică" a lirismului pur (se citează *Mâinile*). Unghiul de receptare al criticului se suprapune astfel, în esenţă, aceluia lovinescian, reflectat în *Planeta* liminară, în care **D. S.** este acceptat ca „poet nou" nu prin „categoria socială" pe care s-ar strădui să o reprezinte, ci prin „înălţarea spirituală" şi inflexiunile pure ale versului său, generator de „fior" inedit şi de „muzicalitate nouă". Confruntarea cu „a patra generaţie postmaioresciană" diversifică însă curând paleta critică, deoarece, dacă I. Negoiţescu, altminteri receptiv la *formula* **D. S.**, incriminează „puţinătatea lirică" a noului volum, iar A. Marino se declară atras mai cu seamă de „latura exultantă şi atroce" a acestei poezii, menite să reflecte condiţia ingrată a unei „conştiinţe chinuite", de „boem rătăcit într-o epocă (...) trivială şi ostilă pentru poezie" (citatele produse trimit la titluri precum *Risipit*, *Sabia*, *Prea târziu*), V. Ierunca, contrar aşteptărilor celor ce-i cunosc opţiunile de mai târziu, se desolidarizează net de comentatorii care „gustă poezia la indicele E. Lovinescu" (socotit „cu totul refractar adevăratei *poezii noi*"), opunându-le convingerea – insuficient argumentată, însă, pentru a constitui o bază reală de discuţie – că „*Ora fantastică* este cartea unui poet obosit", despre care nu se mai poate scrie decât „la trecut". A unui poet, pe de altă parte, pentru care „domeniul fantasticului (...) se reduce la o singură valoare: himera". Aşa cum „dialectica urâtului" nu înseamnă decât afişarea sistematică a unei „trivialităţi sonore" (cf. *Maria–Maria*). Concluzia criticului fiind aceea că **D. S.**, „care-şi neglijează viaţa pentru poezie, şi care ratează poezia în numele unei vieţi trăite anapoda" nu este, în fond, decât „un hibrid cenuşiu, peste care şi viaţa şi poezia trec indiferente, ignorându-l". Poziţia pătimaş negativă a cronicarului se integra însă, după câte se pare (cf. şi mărturiilor lui C. Tonegaru din „Fapta", nr. 209, 25 martie 1945), unei mai largi campanii de presă, înseşi opiniile spicuite mai sus reflectând, de fapt, spiritul şi, pe alocuri, chiar litera altor însemnări acide, la adresa controversatului „proletar" de tavernă eminesciană, strecurate cu câteva luni înainte în *Carnet*–ul literar – alcătuit îndeobşte de Geo Dumitrescu – al aceleiaşi publicaţii (cf. „Victoria", nr. 5, 27 octombrie 1944, unde se şi precizează, de altminteri, că se va reveni asupra temei). Că rezervele partizane exprimate în gazeta lui N. D. Cocea nu putuseră afecta însă imaginea poetului în conştiinţa contemporanilor ne-o demonstrează ultima intervenţie notabilă, în epocă, în marginea *Orei fantastice*, aparţinând lui Petru Comarnescu. Pornind de la premisa că actul poetic poate atinge „substanţa existenţei" îmbinând „elementele unui cosmos măreţ cu o autentică dramă lăuntrică", criticul este de părere că virtuţile certe ale prestaţiei lui **D. S.** – subsumabile şi în opinia sa liniei romantice (Blake, Coleridge, Poe, Rimbaud), „dar ajungând la unele simplificări sugestive foarte contemporane" – se datoresc tocmai „caracterului dramatic al chinuitului şi totuşi purului său lirism, ce pare a-şi găsi eliberarea în însăşi desfăşurarea închipuirii" şi în pas cu „ademenirile nostalgiei". O închipuire poate „nu prea bogată şi variată", dar deschisă fantasticului, în preajma căruia izbuteşte să configureze „viziuni atât de largi şi răsunătoare". Cea mai subtilă şi mai pertinentă observaţie a criticului vizează însă elementul de noutate al *Orei fantastice* (aspect în general ignorat, dacă nu chiar contestat de către preopinenţi). Raportată la poemele din *Noaptea geniului*, apreciate ca palpitând de „mai multă viaţă concretă, chiar dacă proiectată în mit şi basm sau în revolte sociale şi apoteoze suverane", lirica noii culegeri stelariene pare a se distinge, în lectura sa, printr-o anume „trecere spre abstract şi impersonal", graţie căreia *sentimentul* şi *viziunea* se contopesc „într-un singur plan", lăsând să vorbească, „adânc şi cutremurător", *sufletul* de obşte, asaltat în fel şi chip de „dantescul dramatism" al tristeţilor şi deznădejdilor „fără alt leac decât însăşi poezia". O cercetare oricât de sumară a puţinelor variante, abandonate de autor prin periodicele vremii, vine de altfel să confirme intuiţiile criticului, prin indubitabile probe de şantier. Printre cele mai concludente, în această privinţă, ni se pare chiar „istoria" poemului *Îngerii*, citat în context şi de P. Comarnescu (alături de *Saltimbancul*, *Bolnavă* şi *Copacul magic*). Versiunea – bănuim – *princeps* a acestuia, intitulată *Dinspre Vest* şi apărută în „România literară" (v. nr. 41, din 21 ianuarie 1940), îşi trăda în termeni fără echivoc sursa de inspiraţie, definindu-se, încă din primele

Scanned with OKEN Scanner

versuri, ca un semnificativ (şi foarte „concret!) ecou al agresiunii Germaniei naziste asupra Cehoslovaciei şi Poloniei, ţări cu care România interbelică se ştie că se învecina nemijlocit. Fiind vorba de un text practic necunoscut, astăzi, îl reproducem integral: „După o moarte – după încă o moarte – am văzut/ Dinspre vest emigranţii lumii coborând;/ Cu lumina tulbure a ochilor mergeau prin ceaţă neplânşi./ Erau mai mulţi decât roua –/ Erau prea mulţi pentru un drum.// Rătăceau prin cetăţi/ Cu buzele încleştate de foamea ţărilor.../ În obrajii crispaţi am cetit deznădejde –/ Deznădejdea celor ce nu mai cred în nimic./ Femeile de argint se acopereau cu fiordurile pletelor/ Neaşteptând sărutul bărbaţilor,/ Al celor de peste hotare.// Dinspre Vest emigranţii lumii coborau/ Înviforaţi de spectrul războiului./ Deasupra tuturor o mână bolnavă se lipea:/ Soarele". Imaginea de coşmar a convoaielor de refugiaţi revine, în versiunea din volum, sublimată în mit, lăsând cele două simbolice „morţi" ale primului vers să-şi caute înţelesurile sub zodia cu totul altor conexiuni (sublinierile ne aparţin şi au menirea de a puncta rezultatele „rescrierii" pentru *Ora fantastică*): „După o moarte – după încă o moarte – am văzut/ Dinspre *cer îngerii* coborând/ Cu lumina tulbure a ochilor mergeau prin ceaţă neplânşi./ Erau mai mulţi decât roua/ Erau prea mulţi pentru un drum./ Rătăceau prin cetăţi/ Cu buzele arse de foamea *stelelor.../* În obrajii crispaţi am cetit deznădejde –/ Deznădejdea celor ce nu mai cred în nimic;/ *Frunţile* de argint *le*–acopereau cu fiordurile pletelor,/ *Nedorind decât* sărutul *bolnav al morţii,/ Sărutul cald al Morţii.//* Dinspre *cer* coborau/ Înviforaţi de spectrul *Titanului./* Deasupra tuturor o mână *galbenă* se *topea:/* Soarele" (Din raţiuni obscure, aceste ultime două versuri lipsesc din antologiile publicate de autor în deceniile următoare.) Recitit sub reflectoarele şantierului, poemul îşi nuanţează inevitabil semnificaţiile, îndreptăţindu-ne să descifrăm, sub aparenţa bizarei ficţiuni cu îngeri „boemi" (?!), „fraţi de aventură existenţială ai poetului" (E. Manu), mai degrabă o inspirată *mise en abyme* a istoriei înseşi a acestui secol, „înviforat" de spectre şi atrocităţi. Experienţe similare ar putea prilejui desigur şi lectura „în tandem" a altor poeme, prefigurate în versiuni tranzitorii (cf. şi cazurile semnalate în preambulul comentariului de faţă sau acela al unor „perechi" uitate în presa vremii, sub titluri ca *Mareşalul sună biruinţa*, din „Basarabia literară", nr. 2, 6 aprilie 1942, respectiv *Ridicaţi-vă, munţi*, din „Revista Fundaţiilor Regale", nr. 12, decembrie 1942 ş. a.). Alături de *Noaptea geniului*, *Ora fantastică* a contribuit la impunerea unei personalităţi distincte, în lirica anilor '40, punând totodată bazele a ceea ce Ov. S. Crohmălniceanu va numi, din perspectiva integratoare a istoricului literar, „mitologia" lui **S.** Cuprinsul volumului îşi va păstra de altfel locul şi ponderea şi în culegerile masive din 1967 şi 1970 (*Mare incognitum* şi *Coloane*), asupra cărora se vor exersa şi alte modalităţi de preluare critică şi încadrare a moştenirii poetului. Frecvenţa, ca şi unghiul mai puţin practicat al raportărilor la *Ora fantastică* ne determină să reţinem, în această ultimă ordine de idei, îndeosebi consideraţiile lui Ion Pop, integrate ilustrării conceptului de „nonconformism spectacular", ca formă particulară de manifestare a *jocului* poetic. Cercetată sub incidenţa unei „retorici a marginalizării", care conferă o notă aparte narcisismului propriu lui **D. S.**, dimensiunea ludică a liricii stelariene îi apare criticului ca fiind circumscrisă de două „atitudini fundamentale": pe de o parte, „înscenarea romantic–poescă, cu deschideri spre expresionism", implicând evoluţiile poetului în ipostază de visător, „în conflict ireductibil cu un public mărginit şi disprețuitor"; pe de alta, „postura nu mai puţin teatrală a Damnatului şi exclusului", reductibilă, în ultimă analiză, la „o extremă grotescă a celei dintâi". Fronda sa, ţinând mai puţin de limbajul poetic, devenit pentru unii congeneri desuet, impune în epocă „un mod de a fi ironizat, deposedat, exclus, cu compensaţia unică a refugiului în imaginar". Poziţie care nu ni se pare străină însă nici de baudelairiana *plăcere*, fie ea şi mai puţin „aristocratică", *de a displăcea*, la care se referă Hugo Friedrich.

EDIŢII: *Ora fantastică*. Poeme. Cu o *Planetă de poet nou* de E. Lovinescu, Bucureşti, 1944; *Mare incognitum*, Cuvânt înainte de E. Jebeleanu, Bucureşti, 1967; *Coloane*, Bucureşti, 1970.

REFERINŢE CRITICE: O. Râureanu, în „Timpul", nr. 570, 1944; Ş. Cioculescu, în „Tribuna poporului", nr. 18, 1944 (cf. şi *Aspecte literare contemporane*, 1972); Perpessicius, în „Ardealul", 2 ian. 1945 (cf. şi *Opere*, 11, 1980); V. Ierunca, în „Victoria", nr. 83, 1945; I. Negoiţescu, în „Revista Cercului Literar", nr. 3, 1945 (cf. şi *Scriitori moderni*,

Scanned with OKEN Scanner

1966); P. Comarnescu, în „Revista Fundațiilor Regale", nr. 4, 1945; A. Marino, în „Viața românească", nr. 11-12, 1945; G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, Compendiu, 1945; Al. Piru, în „Viața românească", nr. 3, 1946 (cf. și *Panorama deceniului literar românesc 1940–1950*, 1968); A. Martin, *Poeți contemporani*, II, 1971; Al. George, *La sfârșitul lecturii*, 1973; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1974 (ed. rev., 1978); Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; M. Petroveanu, *Traiectorii lirice*, 1974; E. Manu, *Eseu despre generația războiului*, 1978, *Dimitrie Stelaru*, 1984 și *Cafeneaua literară*, 1997; Radu Petrescu, *Meteorologia lecturii*, 1982; I. Pop, *Jocul poeziei*, 1985.

L. B.

ORA FÂNTÂNILOR — Poezii de Ion Vinea. Neîncrederea avangardistului de altădată în „opera" definitivă sau „orgoliul depășind măsura" (Henriette Yvonne Stahl) au întârziat editarea în volum a poeziilor cu o jumătate de secol. După un prim proiect nerealizat (*Moartea de cristal*, anunțat în „Contimporanul", 1926, nr. 64) **I. V.** publică în „Reporter" din 1937 un număr de cinci poeme sub genericul *Din „Ora fântânilor"*. Un an mai târziu, în 1938, tipărește în „Viața românească" câteva grupaje lirice cu mențiunea „Din volumul „Ora fântânilor" (1915–1925), care va apărea la Editura Fundațiilor Regale. După aproximativ două decenii, mai precis între 1955 și 1960, **I. V.** definitivează pentru tipar un număr de 237 poeme, organizate în patru cicluri (*Ora fântânilor*, *Steaua somnului*, *Exil* și *Aievea*), așa cum indică manuscrisul nr. 18922, aflat la Muzeul literaturii române. Publicarea în volum e din nou amânată, autorul declarându-i lui Ilie Purcaru într-un interviu din 1963: „Îmi revăd cu prudență voluminosul caiet de poeme. Sunt file care au îngălbenit an cu an, desprinse și troienite din arborele vieții. Nu mă grăbesc cu publicarea lor: *Habent sua fata libelli*". Datorită stăruințelor prietenei sale, scriitoarea H. Y. Stahl, volumul apare sub titlul *Ora fântânilor* la Editura pentru Literatură, în 1964, în ziua morții lui **I. V.**, care mai are timp să vadă semnalul. Antologia, pregătită se pare de autor, cuprinde 96 de poeme, lipsind însă compartimentarea în cele patru cicluri amintite. Dintre acestea, notează ultimul și cel mai competent editor al operei lui **I. V.**, „mai mult de jumătate văd lumina tiparului pentru prima oară, iar altele au fost publicate în periodice numai cu puțin timp înainte de apariția volumului. Aceste poezii aparțin perioadei de maturitate a creației lui **I. V.** (deși, după obiceiul său, poetul uneori le antedata!) și nu oferă imaginea cea mai fidelă a originalității și valorii unei experiențe literare de o jumătate de veac. *Ora fântânilor* este un volum antum, născut dintr-o zbuciumată luptă cu timpul, și reprezintă deci voința scriitorului, voință pe care orice editor se cade s-o respecte" (Elena Zaharia Filipaș). O ediție ulterioară – *Ora fântânilor* (1967) – amplifică numărul poemelor și le structurează în ciclurile indicate. Ediția aceasta va fi reluată în Poeme (1969). Prima ediție de *Opere*, I, (1971), cuprinde 299 poezii organizate în *Din volume*, *Din periodice* și *Inedite*. Abia ultima serie de *Opere*, I (1984), din care am extras paragraful citat mai sus, reia – într-o primă secțiune și însoțindu-l cu un aparat critic adecvat – sumarul volumului din 1964, singurul supravegheat și văzut de către **I. V.**

În literatura română modernă, **I. V.** rămâne un „caz" în primul rând prin amânarea, datorată orgoliului sau atitudinii iconoclaste față de textul considerat „definitiv", a debutului editorial în poezie, deși vocea sa lirică fusese prinsă (deci recunoscută ca atare) de către I. Pillat și Perpessicius în *Antologia poeților de azi* (1925) și, mai târziu, de Vladimir Streinu în *Literatura română contemporană*. Antologie (1943). În al doilea rând, poezia reiterează – prin sublimare – tensiunile existente în proză între fibra emotivă, chiar sentimentală și cenzura intelectuală, între atmosfera gen „fin de siècle" și modernitatea redevabilă curentelor de avangardă, promovate în revista „Contimporanul". Dacă „instinctul tropic" (G. Călinescu) e vizibil în această poezie ce preia sugestii din simbolistul A. Samain (din care și traduce), dar și din Arghezi sau Ion Barbu, volumul *Ora fântânilor* (1964) certifică premonițiile criticii interbelice, impunând o lirică inconfundabilă. „Clasicul unor forme poetice moderne" (Ș. Cioculescu), optând pentru „avangardismul moderat" (I. Pop), **I. V.** cultivă elegia filosofică. Motivul „exilului interior" (M. Petroveanu) vertebrează poezia, alături de „starea de crepuscul" și de „drama sterilității" (Elena Zaharia), propunându-se astfel o „mitologie a durerii" și „un nadir al eului" (V. Nicolescu), de unde fixarea lui **I. V.** pe „locul median între Eminescu și Bacovia" (S. Mioc). Timbrul elegiac, senzația de

Scanned with OKEN Scanner

perpetuă reprimare a fondului pronunțat afectiv și aspectul incolor al versului, în filigranul căruia se strecoară încă elemente de recuzită simbolistă, încheagă un univers în care erotica, peisajul marin, evocarea unor personalități istorice sau tabloul citadin sunt supuse aceleiași reducții fenomenologice sui–generis. Poezia din *Ora fântânilor* este prin excelență conceptuală, ea se întâlnește, în epoca interbelică, cu imagistica abstractă din versurile lui O. Goga și Al. Philippide, minus tonalitatea fierbinte, vaticinară a primului și aceea, glacială, a celui de-al doilea. Asocierea lui **I. V.** cu plastica intelectulizată a cubistului Braque nu este întâmplătoare, în sensul că abstracțiunea dobândește, în *Tuzla* ori *Ivoriu*, pregnanță plastică. Rezultatul este aproximarea *eidos*–ului concret, la care se ajunge prin îndelungată combustie și savantă comprimare. Existența diurnă cu infinitul său cenușiu e distilată în ritmurile frânte, ce amintesc doar atitudinea iconoclastă afină, până la un punct, cu aceea din versurile lui Tristan Tzara sau Adrian Maniu. Obiectele își pierd densitatea păstrându-și în schimb conturul. Însuși eul poetic ajunge la epură într-o mișcare de imersiune în „ora de liniști stelare", prefăcută, eidetic și ea, în „clar semn de lumi fără nume". Rămân așadar „Vocile sfânt de curate,/ frunțile pure și ochii,/ cugetul gol și curat e,/ clopote când legănate/ trec în nunteștile rochii" (*Ora fântânilor*). Tonalitatea barbiană din versurile citate devine gravă, de un dramatism reținut în *Ivoriu*: „Într-un sfârșit, în marginea orelor moarte,/ nalt și aspru, Turnul a crescut/ zi cu zi, noapte cu noapte,/ întemnițându-mă./ Singur veghez. Nici un zvon. Lumea e de mine departe.// ...Nimeni n-aude. Nimeni nu mă cheamă./ E târziu. Turnul sporește în noapte". *Turnul* și *fântâna* se află unul în prelungirea celuilalt, pe același ax: solitudinea proiectată cosmic. Exegeza critică observase că „turnul pe care-l cimentează timpul în jurul ființei sale are verticalitatea subterană a fântânii. *Ora turnului e ora fântânilor*, echivalență stranie, încărcată de nevoia descoperirii unui punct de sprijin interior, a unui nadir latent" (Vasile Nicolescu). Punctul acesta „de sprijin interior" e, în realitate, un punct de fugă – conștiință a declinului individual, proiectat – cu rece disperare – la scară universală. Cele două cicluri – marin și istoric – topite în țesătura volumului încercuiesc aceeași alunecare sau, mai bine zis, cădere a eului în „exilul interior". Poetul latin Ovidiu devine emblematic iar litoralul tomitan și largul neprietenosului Pont Euxin transmit, în chenar funebru, această stare de ireversibilă alienare a sinelui: „Din țara de miazănoapte vin păsări mari,/ în somn le auzi vuietul rece/ prin arborii mari ca o liră de oase" (*Tomis*). Clipa însăși îngheață într-o imagine memorabilă, amintind de Trakl („și iarna fără țel mi-o ia-nainte/ cu îngeri rari prin ora de cristal" – *Clipa*). Soarele ce toropește și calcinează, marea „încercuită de-un destin/ cântând în el sfârșitul și-nceputul" (*Tristia*) și „albastrul sat într-un inel de var" (*Tuzla*) includ tristețea incomensurabilă, ridicată la metafizic: „Seara bate semne din far/ peste goarnele vagi de apă/ când se întorc pescarii cu stele pe mâini/ și trec vapoarele și planetele" (*Tuzla*). Peisajul se stilizează în maniera simetriei asimetrice din pictura lui Steriadi sau Iser (căruia îi transcrie liric o pânză, în *Iser*) precum și prin ascendentul liniei, al desenului față de pictura propriu–zisă: „Dobrogea sonoră ca lemnul de vioară/ și-afundă sarcofagul între Dunăre și mare/ pe valul lui Traian.// Pe prag zebrat de drumuri vechi,/ la Pontul Euxin,/ casa cojită de crepuscul/ e o epavă mai mult/ fără leagăn, fără cuvânt" (*Casa din Mangalia*). Tristețea întârzie pretutindeni – „cum zăbovește toamna pe câmp" (*Declin*) – în portul vechi al simboliștilor (*Chemare*, *Popas* etc.), în „gara peticită de lumini" (*Doleanțe*) sau în cenușiul peisaj citadin (*Remember*), fiind regăsibilă la capătul întoarcerilor, dureroase și ele, în istorie. *Ion–Vodă cel Cumplit*, *Golia*, *Demostene* revin din epopee „prin luminile-n declin" (*Aetius*). Ei rămân exemplari asumându-și *in illo tempore* același destin, al solitudinii incurabile. Întoarcerea în copilărie și în decorul familial e impregnată de amintirea fratelui mort la o vârstă fragedă, ce aluvionează probabil un *De profundis* prezent în totalitatea operei sale poetice. Aici, în copilărie, „toamna roșie adoarme în aur vechi" (*Plâns*), se eternizează „sângerarea soarelui sleit pe lacuri" (*Cale–ntoarsă*), precum și – Cronos autohton – „moara de vânt, undeva pe pământ, în amurgul ei roșu,/ arsă-n gând, vag plângând, și pe cioburi de sânge răsfrântă" (*Moara umbrelor*). Constelată în acest chip, „mitologia durerii" (V. Nicolescu) atemporalizează biograficul și,

Scanned with OKEN Scanner

în genere, evenimenţialul. Universul lui **I. V.** e alcătuit din reziduuri calcinate, efecte ale imploziei, distorsionate câteodată oniric, precum în pânzele suprarealistului Yves Tanguy. *Steaua somnului* e o veritabilă *summa* ce aglutinează antologic manifestarea erotică neîmplinită – o altă constantă a lui **I. V.** – şi dimensiunile temporale în apele *somnului* asociat, ca la Blaga în *La curţile dorului*, cu apele întinse şi cu *steaua* coborâtă acum pe pământ. „Topită-n tremurul de aşteptare,/ eşti steaua somnului unde-mi dorm apele/ şi veghea ta căinţă-n mine suie./ Ziua e de prisos, noaptea e de lumină/ în adânc, unde uitare nu e" (*Steaua somnului*). Aidoma lui Ovidiu, „izgonit cu pustiul şi cu gândul", solitarul modern atinge gradul zero al tragicului, el se depersonalizează în versul aproape incolor închizându-se singur, în captivitate, ca şi marea: „Drumurile de var lin sosind singure/ somnul şi-l duc la sânul falezelor" (*Nox*). Pe acest fundal, **I. V.** îşi prelungeşte masca tragică – „cearcăn bătut pe infinit" (Adrian Maniu) – într-o inconfundabilă elegie a plânsului universal.

EDIŢII: *Ora fântânilor*, cu o prefaţă de Mihail Petroveanu, Bucureşti, 1964; *Ora fântânilor. Poeme*, cu o prefaţă de Matei Călinescu, Bucureşti, 1967; *Poeme*, prefaţă şi antologie de Vasile Nicolescu, Bucureşti, 1969; *Opere*, I, ediţie îngrijită de Mircea Vaida şi Gh. Sprinţeroiu, Cluj, 1971; *Ora fântânilor*, antologie, postfaţă şi bibliografie de George Gibescu, Bucureşti, 1979; *Ora fântânilor* (*L'heure des fontaines*), ediţie bilingvă româno–franceză, traducere şi prefaţă de Dan Ion Nasta, Bucureşti, 1982; *Opere*, I, *Poezii*, ediţie critică şi prefaţă de Elena Zaharia–Filipaş, Bucureşti, 1984.

REFERINŢE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1984); M. Petroveanu, *Studii literare*, 1967; Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, 1969 (ed. a II-a, 1990); Sergiu Sălăgean, *Ion Vinea*, 1971; Elena Zaharia, *Ion Vinea*, 1972; Simion Mioc, *Opera literară a lui Ion Vinea*, 1972; Al. Andriescu, *Disocieri*, 1973; Şerban Cioculescu, *Itinerar critic*, 1973; C. Stănescu, *Jurnal de lectură*, 1973; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie*, II, 1974; V. Nicolescu, *Starea lirică*, I, 1975; N. Davidescu, *Aspecte şi direcţii literare*, 1975; D. Micu, *Gândirea şi gândirismul*, 1975; Marian Papahagi, *Exerciţii de lectură*, 1976; M. Papahagi, în *Scriitori români. Mic dicţionar*, 1978; *Ion Vinea interpretat de...*, antologie, prefaţă, tabel cronologic şi bibliografie selectivă de Gheorghe Sprinţeroiu, 1986; Mircea Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, III, 1986; Gh. Grigurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiş*, 1989; Mircea Muthu, *Călcâiul lui Delacroix*, 1996; Ion Pop, *Pagini transparente*, 1997.

M. M.

ORAŞUL CU UN SINGUR LOCUITOR — Volum de poezii de Matei Vişniec. Manuscrisul a fost predat Editurii Albatros din Bucureşti în anul 1980 şi a fost publicat în 1982. Într-un interviu, vorbind despre această carte, autorul a dezvăluit una dintre intenţiile ce au stat la baza scrierii ei: „Încerc să dezvolt parabolele din prima carte, precum şi altele, despre însuşi actul de a scrie poezie, fac un fel de «action painting» în poezie, deci o poezie care se autogândeşte".

Parcurgând textele din *Oraşul cu un singur locuitor*, rămâi surprins în primul rând cât de accesibile sunt. Spre deosebire de moderni, care înmulţesc cum pot piedicile în calea lecturii, autorul se străduieşte să le reducă în asemenea măsură încât cititorul să nu întâmpine, la nivel de frază, nici o greutate de înţelegere. Poezia tinde să-şi recâştige una dintre funcţiile ei mai vechi, funcţia de comunicare. Numai astfel se explică preocuparea de a valorifica posibilităţile limbajului uzual, mergând până la întrebuinţarea unor expresii gata făcute, pentru a produce cu ajutorul lor o impresie de oralitate. În afara clişeelor preluate din limba standard, tendinţa de socializare a limbajului poetic se manifestă şi prin pastişarea unor stiluri funcţionale, cum ar fi, de exemplu, stilul publicistic în poezia *Campania electorală*. Autorul înfruntă mai degrabă riscurile depersonalizării decât să se izoleze într-un limbaj dificil, accesibil doar unei minorităţi culturale. Poeţii moderni doreau să creeze mai mult decât un stil, doreau să creeze un limbaj care să le aparţină în întregime; mai puţin revoluţionar, căutând reconcilierea cu publicul larg, **M. V.** acceptă „cuvintele tribului" şi creează, pe această bază, un stil capabil să-i individualizeze producţia poetică. Specificul literar al poemelor va fi aşadar mai greu de surprins la nivelul limbajului, deoarece acesta se abate prea puţin de la regulile limbii comune. Şi, totuşi, impresia de prozaism, pe care folosirea unui asemenea limbaj ar putea să o suscite, nu se constată în timpul lecturii. Aceasta se datoreşte faptului că expresiile şi propoziţiile uzuale, ori de câte ori apar, sunt subordonate unor factori poetici, cum ar fi, de exemplu, compoziţia. Departe de a nega poezia dizolvând-o în reportaj, cum preconizau unii reprezentanţi ai avangardei istorice, autorul găseşte, dimpotrivă,

Scanned with OKEN Scanner

mijloace pentru a se menţine între marginile ei. Încă o dată, atitudinea ei e mai degrabă conciliantă decât exclusivistă. Fiind vorba însă de versuri libere, compoziţia nu poate fi un rezultat al prozodiei, ca în poezia tradiţională, ci efectul unor forme noi de ordonare a materialului sintactic. Locul schemelor metrice a fost luat de paralelism, dialog, segmentare tematică etc. Compoziţia reprezintă aşadar cel dintâi factor prin care poemele lui **M. V.** se situează în spaţiul literarităţii. Al doilea este absurdul. Deşi nu încalcă decât rareori sintaxa limbii comune, multe dintre construcţiile verbale, atât de corecte ca formă, sunt absurde din punct de vedere semantic. În toate aceste cazuri, poetul se abate de la înlănţuirea admisă a cuvintelor în propoziţie, stabilind în felul acesta o relaţie de „nepertinenţă semantică" între ele. Să precizăm însă că abaterea de la cerinţa inteligibilului nu apare prin folosirea cu sens figurat a cuvintelor, nu ne aflăm deci în faţa unor metafore capabile să rectifice până la urmă nepertinenţa, ci în faţa unor construcţii absurde. Fiind deja de multă vreme admis în poezie, absurdul intervine, alături de compoziţie, pentru a sălta poemele din sfera limbii comune, pe care o subminează, în aceea a limbajului poetic. Să adăugăm că umorul, reprezentând o dimensiune esenţială a poeziei lui **M. V.**, se realizează în mare măsură sub forma absurdului. Versurile din această categorie sunt nu doar imposibile din punct de vedere semantic, ci şi cu efect comic. Faptul că acordăm asentimentul nostru unor construcţii de acest tip, redresând astfel din alt unghi nepertinenţa lor, se datoreşte unor precedente, cum ar fi suprarealismul şi dadaismul, înscrise deja în memoria noastră culturală. Chiar şi pentru cine nu cunoaşte caracterul fantezist al poemelor, simpla lectură a câtorva titluri e suficientă ca să observe că textele respective au un cuprins narativ. Întâmplări, istorii, poveşti – sunt noţiuni ale genului epic ce apar frecvent între cuvintele titlurilor (deşi unele nepotriviri ironice faţă de conţinutul propriu-zis al versurilor nu lipsesc): *Întâmplări cu Leukodemos, Câteva întâmplări cu preafrumoasa Makta, Aşa s-a terminat această poveste, Întâmplări în gara oraşului, Istoria căii ferate* etc. Dialogul precum şi prezenţa verbelor care-l însoţesc sau doar îl pregătesc (a spune, a exclama, a răspunde) marchează apoi tendinţa dramatică a unor poezii. Promovând interferenţa liricului cu epicul şi dramaticul, autorul ajunge, în mod firesc, să creeze câteva personaje şi, ca urmare, să exprime sentimente ce nu-i aparţin. Pronumele „eu" nu desemnează decât rareori persoana poetului, cel ce vorbeşte fiind sau un războinic (el îşi aminteşte, de pildă, de corăbiile grele scufundate „în războiul naval"), sau un „funcţionar la o fabrică de jucării", sau un ziarist („Domnule senator / grupul nostru de ziarişti / ţine să vă felicite călduros"), sau o fiinţă bizară îmbinând atribute umane cu altele neumane („Locuiam în miezul unui măr eram singur / vara citeam lungi poezii anonime"). În afara acestor locutori, al căror nume rămâne de obicei necunoscut, mai apar şi alte personaje ce îndeplinesc, în acord cu structura dramatică a poemelor, rolul de interlocutori: e vorba în primul rând de „kâinele" Leukodemos şi de preafrumoasa Makta. Dintre formele poetice ataşate prin tradiţie genurilor epic şi dramatic, **M. V.** manifestă o vădită predilecţie pentru parabolă. Determinat de o năzuinţă reflexivă, autorul tinde să-şi convertească fanteziile în mici istorioare cu tâlc. Datorită reflecţiei ce structurează întregul în funcţie de o idee, unele poeme fanteziste suferă o mutaţie, pierd din gratuitatea ludică, evoluând spre parabolă. Pe lângă aceste poezii subordonate reflecţiei şi dovedind o reală tendinţă abstractivă, mai poate fi semnalată şi o altă categorie – să o numim pseudo-reflexivă – în care ceea ce domină este, dimpotrivă, jocul cu marile concepte ale gândirii. Vocabularul filosofic nu trebuie să ne înşele; el nu indică în acest caz o poezie de cunoaştere, căci noţiunile (materie, spirit, corp, univers, esenţă etc.) sunt extrase, de fapt, dintr-un discurs ludic. Exemplele se găsesc în poeme ca *Fanteziile unui măr, Alte întâmplări cu Makta, Campania electorală.* Mai mult, spiritul jocului susţine din interior şi cele câteva poezii în care autorul îşi propune să demitizeze, cu mijloace burleşti, figura filosofului antic Socrate. Factura suprarealistă, semnalată de comentatori, se dezvăluie în două direcţii (a imaginarului „metafizic" şi a umorului negru) care nu o dată coexistă, astfel încât separarea lor este mai degrabă artificială. Poemele simulează „un înţeles adânc şi misterios", evocând fapte şi obiecte stranii, cum ar fi râul din *Masa de prânz*, în apele căruia oamenii,

Scanned with OKEN Scanner

stăpâniți parcă de o forță magică, se oglindesc „până la moarte". În alte versuri, „păsări cu fețe mirate" și „mici obiecte incerte" se ridică în aer, ca într-un vis, deasupra unui oraș incendiat. Adaptând la poezie o tehnică a pictorilor suprarealiști, autorul urmărește transcrierea fidelă a „iraționalului concret". Realitatea exterioară, de care poeziile rareori se desprind, pare să condenseze înțelesuri magice, neobișnuite. Bizareria se îmbină însă cu umorul atunci când poetul ajunge să creeze o confuzie ontologică, rupând tiparele statornicite ale lucrurilor și ființelor. Menționată chiar de André Breton ca sursă a umorului, indecizia între viața animală și simulacrul ei mecanic apare, la **M. V.**, în poezia *Mașina de curățat orașul*. Îndeosebi în ciclul final, intitulat în mod semnificativ *Descrierea poemului*, autorul cultivă, în spiritul generației sale, o „poezie a poeziei". Genul acesta, pe care postmodernii n-au făcut decât să-l relanseze, căci vechimea lui se măsoară încă din antichitate, are de obicei un caracter anagogic, rezultă dintr-o contemplare admirativă a operei și a creatorului. Nu doar **M. V.**, ci și alții (Ion Mureșan, Aurel Pantea) caută să modifice însă, în versurile lor, imaginea tradițională a poetului și a poeziei. Manifestând față de aceasta din urmă sentimente mai puțin obișnuite, mai puțin admirative, ei renunță la identificarea – frecventă și azi – a stării poetice cu starea de grație. Pe **M. V.**, de exemplu, cuvântul poetic îl oripilează. Ca întotdeauna însă, prin umor și fantezie, autorul relativizează efectele prea sumbre, dând întâietate jocului poetic ce anulează impresia de realitate.

EDIȚII: *Orașul cu un singur locuitor*, București, 1982.

REFERINȚE CRITICE: M. N. Rusu, în „Amfiteatru", nr. 5, 1982; P. Poantă, în „Steaua", nr. 7, 1982; C. Pricop, în „Convorbiri literare", nr. 7, 1982; N. Manolescu, în „România literară", nr. 33, 1982; Alex. Ștefănescu, în „Suplimentul literar-artistic al Scânteii tineretului", nr. 41, 1982; R. C. Cristea, în „Amfiteatru", nr. 12, 1982; I. Pop, în „Steaua", nr. 3, 1985; M. Mincu, *Eseu despre textul poetic*, II, 1986; I. B. Lefter, în „Contrapunct", nr. 18, 1990; R. G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, 1993; Gh. Perian, *Scriitori români postmoderni*, 1996.

Gh. P.

ORBITOR. ARIPA STÂNGĂ — Prima parte a unui roman autobiografic de Mircea Cărtărescu, apărută în 1996 la Editura Humanitas și lansată la Uniunea Scriitorilor în data de 14 ian. 1997, când despre roman au vorbit Laurențiu Ulici, Nicolae Manolescu și Gabriel Liiceanu. Inițial, autorul a anunțat o trilogie, din *Orbitor* urmând să mai facă parte *Aripa dreaptă* și *Trupul*; ulterior, într-un interviu dat revistei *Observator Cultural* (nr. 11, 2000), el sugerează că ar putea rămâne doar două volume, publicate la distanță mare în timp unul de celălalt.

Orbitor. Aripa stângă a fost apoteotic receptată la apariție, devenind foarte curând un stindard spiritual al generației '80. „Cu noua carte a lui Mircea Cărtărescu, scrisă cu o virtuozitate stilistică diabolică – sesiza cu justețe Alex. Ștefănescu în *România literară* -, începe poate o nouă epocă în literatura română." Cu prilejul lansării de la Uniunea Scriitorilor, autorul a vorbit deschis despre „noua paradigmă" din romanul românesc, pe care *Orbitor* o întrupează. În interviul deja menționat, din *Observator cultural* (luat de către Raluca Alexandrescu), **C.** precizează că *Orbitor* reprezintă un început de drum, tot așa cum *Levantul* fusese un drum de sfârșit; pe de altă parte, spune autorul, romanul marchează un plan vizionar personal de sinteză, fiindcă „*Orbitor* reia toate temele mele, încearcă să le limpezească, să le sintetizeze, să le transgreseze. Am văzut, deci, *Orbitor*, ca pe cartea vieții mele, care să reflecte toate celelalte cărți scrise de mine." Gestația primului volum a fost completată într-o surescitare existențială extremă: „Când am terminat primul volum, eram atât de epuizat psihic, încât cred că dac-aș mai fi scris numai încă zece pagini, aș fi înnebunit pur și simplu. A trebuit să întrerup pentru doi ani..." Romanul, fabulos ca bravură stilistică și compozițională, reprezintă, ca realizare, o acută introspecție cosmotică, în registru postmodern: în substanța cărții, ideaticul, fiziologicul, amintirea, visceralul halucinant, visul și realismul empiric se amestecă sincretic, într-o unitate pe care am putea-o numi „cosmocorporală". Ca întotdeauna, Livius Ciocârlie are, și aici, dreptate: „Un mare depozit de senzații și o imaginație halucinant de vie. O mare capacitate de a încorpora totul în cuvinte... Și, totuși, în Orbitor există Idee, și chiar mai mult: Ideea e viziune. Viziune deloc romantică, deloc

Scanned with OKEN Scanner

eminesciană ori, mai exact, eminesciană inversată, fără expansiune în cosmosul rarefiat. Atrasă, submersă, colcăitor, în imagine, senzație și cuvânt. Ea absoarbe «în organismul minții și-n silogismele fecundității, în sperma creierului și-n memoria oaselor [...] angelic și demonic, masculin și feminin, năpraznicul cosmos, bijuteria însângerată în care trăim»". (*Trei într-o galeră*, 1998, pp. 123, respectiv 127; citatul inclus e luat, desigur, din *Orbitor*.) Dominanta romanului e telescoparea, anamorfoza infinită a realităților ieșind unele din altele, asemenea păpușilor rusești. Baza de pornire o constituie viscerele citadine ale Bucureștiului natal și, în contrapunct, imaginea fiziologică pe care experiența cotidiană a vieții o imprimă în trupul „vizionar" al autorului. Romanul nu redă idei, nu povestește fapte, ci realități psihosomatice, într-o cavalcadă halucinantă de impresii și detalii, toate legate de materialitate, de simțuri. Aceasta e, de altfel, și miza: de a construi o *viziune senzorială*, despre felul cum descoperă conștiința corporală în formare a unui adolescent bucureștean trupul orașului din jurul său, trupul strămoșilor și al familiei sale și, în final, imensul trup al universului, respirând, și el, nenumărate „viziuni" clepsidrice, „aglomerate". Un capitol, foarte des citat, redă o „proto-amintire", despre expediția dunăreană a strămoșilor dinspre mamă ai autorului, sosiți din sudul Dunării pentru a se stabili în locuri mai prielnice, la nord. Capitolul transformă timpul în viziune senzorială, poate apocrifă, dar, cu siguranță, „autentică". Spre deosebire de romanul modern, unde materia se decantează în idee, devenind – *horribile dictu* – chiar și „structură" dotată cu sens, în *Orbitor,* autorul încearcă, în sens invers (postmodern), o utopie exacerbată: decorticarea identității senzoriale a ideii. „În câteva din paginile [cărții] – precizează autorul în același interviu din *Observator cultural* –, cred că am împins până la capăt încercarea de a-mi înțelege situația în lume, cum ar spune Kafka. Într-unul din textele lui din jurnal, apare un personaj ce pornește în călătorie cu o sanie cu cai. La un moment dat, ajunge la un perete uriaș și neted, care era, de fapt, osul propriei frunți. Am simțit și eu, uneori, că ating osul frunții mele pe dinăuntru, și că nu se poate merge mai departe." Recurgând la o expresie nu tocmai academică, dar permisă de licențele teoretice postmoderne, am putea spune că *Orbitor* urmărește, printr-o proză sincopată („Sunt fragmente scurte, risipite peste tot, contrapunctând narațiunea."), geneza subcutanată, subepidermică a ideii: drumul ei visceral, sinuos și eruptiv, către viziune. Autorul nu „gândește cu trupul" (cum s-a spus), ci *este gândit de propriul său trup*, așa cum universul e gândit de tectonica freatică a plăcilor din care se alcătuiește. Consecința e conceperea cărții – și a actului de a o vizualiza pe hârtie – ca pe un „monstru", cu organe adiacente hipertrofiate, ce refuză să se subsumeze unui centru de coordonare. Cartea – ca orice trup – devine, astfel, o polisemie viscerală, *Orbitor* încercând să prezinte, prin simultaneități vizionare, funcționarea plurală a unui organism anarhic, analog „realității rizomatice" din postmodernism. **C.** numește această tehnică „viziune embrionară" și desemnează prin ea funcționarea unui ființe care nu și-a atrofiat, în procesul evoluției și al maturizării, organele de creștere tranzitorii, ci le-a păstrat ca „vestigii", care continuă să acționeze necoordonat, și relativ anarhic, sfidând regula darwiniană modernă a economiei adaptative la mediu. „Cea mai tipică [din acest punct de vedere] – susține autorul în interviul menționat – este *Levantul*, care se prezintă ca o ființă care își păstrează branhiile, coarda dorsală și toate celelalte organe atavice." *Orbitor* reia modelul simultaneităților biologice translate în viziuni și prezintă, prin sincretisme extatice, nu un „plan", o „acțiune", un „sens", ci „conglomerate de gândire": grohotișuri epice tectonice, aflate în dezacord cu linia dreaptă a suprafețelor de beton moderne. Iată, spre exemplificare, pragul senzorial al unei asemenea imersiuni: „Organul de perceput frica nu avea formă limpede, ca o papilă gustativă sau ca un glob ocular, căci era permanent devorat de ceea ce percepea. Organul fricii înnebunea în fiecare clipă de frică, se chircea și se zvârcolea în lichidul coroziv, în acizii neiertători ai fricii. Tânărul care cobora nu mai știa de mult cine este, nici spre ce zonă a lumii se-ndreaptă, dar vedea frica, o vedea lărgindu-se tot mai mult, devenind un peisaj fabulos, pictat cu nuanțele groazei, cu disperare, cu neliniște, cu angoasă, cu teroare, cu panică... Erau munți de tresăriri și orașe de încremenire și arbori de sudoare-nghețată. Monumente ale groazei dominau piețe largi și

Scanned with OKEN Scanner

cețoase. Sculpturi în adrenalină, verzui-fosforescente, închipuiau siluiri cumplite, sfârtecări și rezecții, escorieri, ablații, zdrobiri..." E greu să stabilești o lege, dar, făcând un inventar sumar al *pragurilor vizionare* din roman, se poate ajunge la concluzia unor recurențe, întrucât, de fiecare dată, dizolvarea materiei în viziune – ca în citatul reprodus – marchează o trecere de la masculinitate la feminitate, o imersiune în feminitatea devorantă a universului. Cu teama de a simplifica într-un sens „modern" lucrurile, am putea spune – cu un vag fior psihanalitic – că *Orbitor* exorcizează o fascinație maladivă pentru energia *feminină* originară, necontrolată a universului, viziunea din roman jucând rolul de *anima*, de arhetip feminin al unei logodne fragile cu *animus*, componenta masculină (în sensul lui Jung). Revenind la suprafață: întrucât geologia introspectivă pornește din București, rezultă că deconstrucția vizionară a unui oraș e prima dintre condițiile sale. Roman în mod esențial citadin, *Orbitor* deschide cu adevărat un drum regal al noii proze românești postmoderne, unde **C.** nici nu mai e atât de singur, fiind urmat, la scurt timp, de *Exuviile* Simonei Popescu.

EDIȚII: *Orbitor. Aripa stângă*. Roman. Editura Humanitas, București, 1996

REFERINȚE CRITICE: Gabriel Liiceanu, Nicolae Manolescu, Laurențiu Ulici: cuvinte rostite cu prilejul lansării volumului, reproduse în: *Revista „22"*, nr. 4/ 1997; Cornel Ungureanu, în „Orizont", nr. 2/ 1997; Ștefan Dărăbuș, în „Tribuna", nr. 12/ 1997; Ion Bogdan Lefter, Carmen Mușat (editori), „The Golden Bough", nr. 1/ 1997, dedicat romanului românesc; Carmen Mușat, *Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, 1998.

Șt. B.

ORDINEA CUVINTELOR — Antologie de versuri de Nichita Stănescu, apărută la Editura Cartea Românească, 1985, în două volume. Prefață, cronologie și ediție îngrijită de Alexandru Condeescu cu acordul autorului. Această ultimă precizare sugerează câte ceva despre modul necanonic în care **S.** concepe relația autorului cu propria lui creație. Într-o exprimare metaforică, ce trimite la vechea idee a poetului inspirat de divinitate, scriitorul nu este decât un accident existențial (un „nod al luminii") prin care tranzitează „operele impersonale". În acord cu această strategie de lansare a propriei opere în eternitate, conștient pe de altă parte de pericolele lipsei sale de selectivitate critică (poetul este celebru pentru versurile „improvizate" dictate prietenilor la petreceri, scrise pe fețe de masă, pe șervețele, pe pereți etc.), **S.** a ales să colaboreze cu un tânăr critic și discipol, Alexandru Condeescu, pentru a face „o revizuire a celor publicate pe parcursul a peste 25 de ani, lăsând numai lucrurile care s-au salvat conjuncturii intime sau exterioare". Această ediție, care „nu are pretenția de a fi definitivă, ci numai năzuința", este așadar o antologie de autor (într-un inedit proiect simbiotic), în care, în anul ce premerge morții sale, **S.** își recapitulează opera antumă în biografia ei internă, ca o „ordine a cuvintelor". Este o posibilă și, de altfel, credibilă selecție, ce elimină scăderile și nereușitele (e vorba în primul rând de poeziile „ideologice", scrise la comanda socială, și de cele „manieriste", în care poetul se autopastișează) din volumele *Sensul iubirii*, *O viziune a sentimentelor*, *Dreptul la timp*, *11 elegii*, *Alfa* (ciclul *Obiecte cosmice*), *Oul și sfera*, *Roșu vertical*, *Laus Ptolemaei*, *Necuvintele*, *Un pământ numit România*, *În dulcele stil clasic*, *Belgradul în cinci prieteni*, *Măreția frigului*, *Epica magna*, *Operele imperfecte*, *Noduri și semne*, din periodicele ultimilor ani, intenționate a forma volumul *Operele impersonale*, precum și dintre postume.

Mai mult decât celelalte antologii, *Alfa* (1967), *Poezii* (1970), *Clar de inimă* (1972) și *Starea poeziei* (1975), *Ordinea cuvintelor* este un testament poetic, care permite schițarea unei hărți de ansamblu a universului liric stănescian. După Eminescu, Blaga și Barbu, **S.** este cel de-al patrulea poet român care a elaborat o cosmologie poetică în sens tare, cu o structură vizionară ce concurează, în registru metaforic, modelele filosofice și științifice. Așa cum a făcut G. Călinescu pentru opera lui Eminescu, cosmologia stănesciană poate fi desfășurată de-a lungul unei axe a timpului, ce începe cu Increatul, traversează două emisfere ale lumii, cea intelectivă și cea sensibilă, și sfârșește cu moartea sau transfigurarea în cuvânt. Momentul anterior cosmogoniei este reprezentat de către Increat, imaginat ca un uriaș ou cosmic în care germinează toate ființele ce urmează să se nască. Increatul stănescian simbolizează replie-

Scanned with OKEN Scanner

rea poetului asupra lui însuşi, efortul de concentrare şi enstază prin care el şi-a sublimat sentimentele şi fantasmele într-o viziune poetică cristalină şi riguroasă, ce începe o dată cu *11 elegii*. În incinta ovulară, poetul trăieşte o regresie până la starea de embrion, ce îi va permite să se nască din lumea reală (numită „Fizica"), în lumea spiritului (numită „Metafizica"). Din punctul de vedere al genezei imaginilor poetice, Increatul echivalează cu Noaptea originară, ce nu poate fi descrisă prin categorii pozitive, ci doar prin *necuvinte* ce sugerează vidul, absenţa, informalul: embrionul, tenebrele, Nimicul, zero-ul, punctul adimensional. Dar atunci când gestaţia ajunge la termen, cochilia oului cosmic devine un spaţiu închis ce se cere spart. Elanul vital al poetului se materializează în obiecte fusiforme, precum săgeata, obeliscul, stalactita, strigătul, roşul vertical. Naratorul emerge în universul imaginar sub semnul unui vector ascendent, care ţinteşte către cer, către spiritul divin. Aceasta face ca, într-o primă fază, lumea să i se înfăţişeze sub un regim intelectiv al imaginarului. Cosmosul poetic îşi dezvăluie o primă emisferă de natură metafizică, în care obiectele par a fi suferit o decantare spirituală, iar fenomenele au fost reduse la esenţe. Acest proces de abstragere regrupează patru scheme sau algoritmi imaginari, ce revin cu insistenţă în poemele stănesciene: zborul (ascensiunea), pelerinajul în Nord (purificarea prin frig), vitrificarea (sau sublimarea trupului în spirit) şi înghiţirea (sau înglobarea în Marele Tot). Fiecare din scheme face să consteleze câte o serie de simboluri afine. Astfel, zborul este sugerat şi indus de apariţii tot mai diafane, ce alcătuiesc o scară a lui Iacob de la pământ la cer: săgeata, aripa, pasărea, vulturul, calul înaripat, îngerul. Reprezentând adesea un alter ego celest al poetului, aceste făpturi îi provoacă o decorporalizare, debarasându-l de lestul carnal, făcându-l uşor şi volatil precum norii sau aerul. O a doua formă de asceză intelectivă este reprezentată de purificarea prin frig, văzută ca un pelerinaj în nordul hiperboreic, în ţara „mai-marilor minţii". Călătoria iniţiatică spre gândirea pură presupune îngheţul fiinţei umane, stingerea căldurii animale a sentimentelor şi instinctelor. Iarna metafizică, cu animalele sale, lupul, vulpea, ursul polar, şi cu accesoriile sale, frigul, zăpada, gheaţa, îl transformă pe narator într-un hiperboreu, un „extraterestru". O a treia schemă purificatoare este vitrificarea, prin ascensiunea sa spirituală poetul devenind tot mai transparent, asemenea unei perle, sticlei, unei ferestre sau unui ochi. Transparenţa sugerează dispariţia naturii corporale şi resorbţia poetului în fiinţa divină. Schema care organizează geometria cosmosului stănescian este înglobarea, văzută ca o înghiţire de către marele zeu. Din perspectivă metafizică, universul este o suită crescătoare de sfere ce se înglobează una pe cealaltă, în care Increatul este un punct adimensional central, care va fi spart de poet într-un zbor ascendent, până când are loc identificarea cu bolta cerească, cu Marele Tot, care la rândul lui este un Increat în interiorul unui alt Mare Tot, şi aşa la infinit. Aşezat în „punctul alef", poetul contemplă „lumea din afara ei" şi are acces la cunoaşterea divină a întregului. „Trezia" mistică nu sfârşeşte însă niciodată la **S.** într-o stare de beatitudine, ci atrage aproape fără greş, în buna tradiţie modernistă a transcendenţei vide, un sentiment de angoasă şi vertij, ca şi cum Marele Tot ar fi totuna cu neantul. Ceea ce intuieşte poetul este că, din punctul de vedere al concepţiei metafizice, integrarea în reţeaua de energii cosmice implică dispariţia sa ca individ, şi că, din punctul de vedere al fenomenologiei propriei imaginaţii, abstractizarea excesivă a viziunii, reducerea imaginilor la esenţe duc la o sterilizare a viziunii. Asemeni lui Anteu rupt de pământ, naratorul simte nevoia unei întoarceri în teluric, a unei rescufundări în materie. Din acest moment, aventura poetică urmează o traiectorie inversă, descendentă, într-o mişcare de reacţie şi contrareacţie pe care critica a numit-o „pulsatorie". „Metafizicii" i se substituie „Antimetafizica", sub semnul căreia se conturează cea de-a doua emisferă a cosmosului stănescian: universul sensibil. Gândirea abstractizantă şi imaginaţia formală, care sunt apanajul „treziei" lucide, sunt înlocuite de o gândire concretă şi o imaginaţie materială, adică de „somnul" poetului. Cele două dispoziţii creatoare sunt simbolizate de două personaje alegorice, Euclid, reprezentând eul intelectiv, şi Ptolemeu, eul senzorial. Universului teocentric şi supus geometriei perfecte a sferelor, atribuit convenţional primului filosof, îi este opusă lumea antropocentrică şi perfect plată atribuită celui

Scanned with OKEN Scanner

de-al doilea. Câteva scheme organizează şi regimul senzorial al imaginilor stănesciene. Invers simetrică faţă de ascensiune este căderea, ce are loc dinspre „punctul alef", zenitul divin, către „planeta I", nadirul materiei. Catabaza poetului coincide cu un dezgheţ primăvăratic, ce face să înflorească o bogată floră şi faună fantasmatică: flori, arbori întorşi cu capul în jos, flori de cireş, frunze de tei, iarbă, lei, tauri, iepuri, viermi. În general, plantele sunt corelativi ai stărilor de vis, de reverie, de uitare de sine, de fulguraţie a amintirilor şi melancoliilor, în timp ce animalele simbolizează pulsiunile, instinctele, pasiunile violente ale poetului. Schema care organizează viaţa terestră este cea a animaţiei, existenţa fiind percepută de **S.** ca o zbatere continuă, ca o sfârtecare şi agonie sângeroasă. Fiinţa care prezidează viziunile roşii ale focului, opusă îngerului albastru al frigului, este daimonul. El anunţă apocalipsa, ca şi cum ambele volete ale universului imaginar stănescian, atât cel metafizic cât şi cel contingent, s-ar deschide, primul către neantul spiritului impersonal, al doilea către moartea fizică. Pe axa inversă a arborelui cosmic, poetul ajunge în lumea minerală a morţilor, topindu-se în lava trupurilor în putrefacţie. În faţa dublei ameninţări a dispariţiei, el găseşte o singură scăpare: transfigurarea în cuvânt. În cadrul ciclului universal al materiei (metamorfozele plantelor şi animalelor unele într-altele sunt cea de-a treia schemă ce caracterizează universul sensibil stănescian), poetul descoperă substituţi corporali ce par a nu fi afectaţi de trecerea timpului: oasele, pietrele, piramida. Dar materialul cel mai rezistent este cuvântul, naratorul învăţând că „hemografia", sau scrierea cu tine însuţi, este o formă de sublimare a propriei persoane istorice într-o operă atemporală. Ontologia imaginară se încheie astfel cu o poetică ce vizează esenţa fiinţei umane. Ea motivează valoarea aproape mistică pe care **S.** o atribuie „stării poeziei", înţeleasă ca atitudine existenţială, ca o modificare a chimiei interioare a omului de rând până la transcenderea condiţiei sale. În cazul particular al autorului *Necuvintelor*, vocaţia poetică pare să fi fost o opţiune personală, periculoasă şi salvatoare în acelaşi timp, prin care omul a evadat în afara contingenţelor traumatizante (copilăria întunecată de al doilea război mondial, deceniile terorii staliniste) într-o lume mai pură, spirituală, unde poetul este demiurg şi transformă creaţia într-un mod de viaţă. Rezumată în *Ordinea cuvintelor*, opera lui **S.** construieşte un univers imaginar coerent şi grandios, care şochează şi instruieşte prin poetica abisală a inspiraţiei, prin irizaţia hipnotică a imaginilor, prin forţa viscerală de penetraţie a viziunilor, prin rigoarea şi originalitatea limbii de simboluri, prin puterea alchimică de modelare exercitată de arta sa.

EDIŢII: *Ordinea cuvintelor*, prefaţă, cronologie şi ediţie îngrijită de Al. Condeescu, Bucureşti, 1985.

REFERINŢE CRITICE: M. Martin, *Generaţie şi creaţie*, 1969; V. Cristea, *Interpretări critice*, 1970; G. Grigurcu, *Teritoriu liric*, 1972; M. Niţescu, *Între Scyla şi Charibda*, 1972; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1974; M. Papahagi, *Exerciţii de lectură*, 1976; L. Alexiu, *Ideografii lirice contemporane*, 1977; G. Dimisianu, *Opinii literare*, 1978; Dan C. Mihăilescu, în „Luceafărul", 18, 1978; E. Negrici, *Figura spiritului creator*, 1978; Şt. Aug. Doinaş, *Lectura poeziei*, 1980; I. Pop, *Nichita Stănescu – spaţiul şi măştile poeziei*, 1980; V. Bugariu, *Analogon*, 1981; Ovid S. Crohmălniceanu, *Piinea noastră cea de toate zilele*, 1981; Cornel Moraru, *Semnele realului*, 1981; R. Munteanu, *Jurnal de cărţi*, III, 1981; M. Tomuş, *Mişcarea literară*, 1981; D. Flămând, *Intimitatea textului*, 1985; Alex. Ştefănescu, *Introducere în opera lui Nichita Stănescu*, 1986; Cristian Moraru, postfaţă la Nichita Stănescu, *Poezii*, 1988; I. Em. Petrescu, *Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti*, 1989; Ştefania Mincu, *Nichita Stănescu. Între poesis şi poiein*, 1991; C. Braga, *Nichita Stănescu – Orizontul imaginar*, 1993; D. Dimitriu, *Nichita Stănescu: geneza poemului*, 1997; D. Uricariu, *Nichita Stănescu. Lirismul paradoxal*, 1998.

C. B.

ORGOLII — Roman de Augustin Buzura. Apărut în 1977, volumului i se atribuie premiul „Ion Creangă" al Academiei Române. În 1979 Editura Europa din Budapesta publică o traducere în limba maghiară a textului, ce va fi reeditată în 1982, la Editura Kriterion din Bucureşti. În acelaşi an apare şi traducerea în limba germană a cărţii. A doua ediţie a romanului este publicată în 1985.

Mecanismele textului lui **A. B.** ţin în primă instanţă de modalităţile discursive pe a căror osatură se configurează imaginarul epic. Fetişul limbajului metaforizant, aluziv, jocurile codificării într-o grădină barocă a cuvintelor, în care nimic nu este ceea ce pare a fi, structurate fun-

Scanned with OKEN Scanner

damental pe ideea labirinturilor şi profitând din plin de posibilităţile unui *spirit al veacului* subsumabil (încă) titulaturii de textualism îi rămân străine lui **A. B.** Scriitorul preferă discursul explicit. Pentru **A. B.**, romanul înseamnă posibilitate de cunoaştere, iar aceasta se întâmplă prin disecţia şi analiza clinică a lumii. În *Orgolii* eul narativ atacă, în primul rând, asupra limbajului. E o des-coperire şi o diagnosticare a acestuia, mai ales în ipostaza sa trădătoare. *Orgolii* este, mai înainte de orice, o carte a tăcerilor şi a rostirilor interioare, o carte în care prezentul verbului este suspendat, iar nesfârşitele erori de comunicare duc la ipostaza logosului ca suport al unei „lecturi" improprii a lumii. Măsura în care această „lectură" este voită, conştient elaborată, aşadar im-pertinentă, oferă dimensiunile dramei universului narativ. Între adevăr şi minciună, între comunicarea de sine şi jocul distorsionant al „politicii limbajului", în text se diferenţiază două tipuri discursive. Protagonistul romanului, Ion Cristian, reprezintă ipostaza eroică a fiinţei morale, mereu obstrucţionată de cuvântul trădător. Conştiinţa puterii limitate, de nu chiar destructive a cuvintelor conduce mereu personajul pe o cale sinuoasă a luptei cu sine, dar şi cu verbul. Chirurg şi cercetător celebru, destinul său cuprinde un episod traumatizant: acela al anchetei şi detenţiei politice. Gestul moral de a fi operat rana de glonţ a unui conspirator anticomunist devine un cap de acuzare, iar Cristian parcurge etapele dantesti ale anchetării şi prizonieratului. Morala abstractă şi valorile absolute sunt dinamitate prin forţa brută a primitivismului. Duelul dintre anchetat şi anchetator (Varlaam, figură tipică a torţionarului) se poartă, dincolo de agresiunea fizică, pe coordonatele a două modalităţi de limbaj, configurând două universuri *etice* antagonice. Limbajul care instituie este înlocuit aici de limbajul care destituie, iar lumea îşi pierde echilibrul. Negarea valorilor şi a adevărului instaurează un regim al alienării, în care detenţia protagonistului şi sărăcia pe care familia sa e silită să o suporte reprezintă configuraţia absurdă a unui univers răsturnat, a fiinţării într-un vis al nefiinţei. Agentul perturbator este cuvântul delator, mostră a rostirii pervertite, politizate, instrumentalizate. El desemnează romanul ca un text al *interpretărilor* – al unor *succesive* interpretări ale realităţii, ce tind să ducă la desfiinţarea acesteia ca atare. Pervertirea limbajului este resimţită acut de către Cristian şi denunţată, căci singură făptuirea diferenţiază între realităţile (bune şi rele) ale lumii. Unica modalitate de a face sens stă în ignorarea fluviului de vorbe. Judecata faptică se substituie oricărei alteia. Într-un univers în care cuvintele sunt „devalorizate, îmbătrânite, golite de sens", în care „aceleaşi fraze erau utilizate şi de laşi şi de curajoşi", măsura verbului devine insuficientă sau injustă. Perversa răsturnare de valori în lumea căzută sub istorie, în care eroul devine victimă, iar torţionarul se absolvă moral prin senina recunoaştere a vinovăţiei duce, totuşi, la moartea fiinţei. Textul pare a soluţiona o atare criză prin imagini naturaliste ale decăderii umane. Exemplară din această perspectivă este figura procurorului Redman, fostul prieten şi delator al chirurgului Cristian, copleşit, târziu, de un cancer avansat. Medicul glosează asupra caracterului acestuia de „plantă fără rădăcini, aptă să trăiască doar atât cât tentaculele vor găsi o alta dispusă să-l suporte [...] Un om care practic a încetat să existe", care, probabil, „în condiţiile normale ar fi putut totuşi să se dezvolte", dar care rămâne „un psihic minimalizat, prelucrat, lipsit de mobilitate". Fariseismul făpturii umane sub vremi, păcatul capital al vanităţii şi violenţa defulării prin minciună configurează un imaginar al dramei dezumanizării, pusă în antiteză cu verticalitatea fiinţei pentru care asumarea morală devine un mod de existenţă. *Orgolii* este un roman centrat, construit pe modelul cuceritorului. Ion Cristian e un erou ce se revendică de la o tipologie de esenţă romantică, a personajului excepţional, ieşit din contingent, suprauman prin însăşi umanitatea sa profundă. Etapele devenirii sale configurează un traseu al cunoaşterii – o cunoaştere de lume, căci, caracterial, eroul este complet de la primele pagini ale romanului. Episodul social din Paris, în care protagonistul, prins într-o revoltă de stradă, încearcă gestul lapidării, conturează profilul unui om de o profundă esenţă morală. Povestea de dragoste cu fascinanta Cristina ipostaziază o criză a trăirii ce complineşte destinul personajului. Figura exaltat romantică a femeii reprezintă un principiu complementar, un dublu feminin al eroului. Intensitatea trăirii şi violenţa suferinţei după destrămarea poveştii de dragoste configurează, dincolo de o schemă erotică în decor parizian, un scenariu al privirii

Scanned with OKEN Scanner

în oglindă şi al regăsirii de sine-întreg. Spargerea unităţii adamice determină o suspendare a fiinţei deasupra vidului existenţei. Forţa eroului stă însă, mereu, într-o fundamentală capacitate de supravieţuire. Trăindu-şi eşecul, Cristian pătrunde într-o altă vârstă ontologică. Figura feminină tutelară este, de această dată, Stela, prezenţă ocultă, discretă, încarnare a ordinii existenţiale şi a cosmosului recentrat. Opţiunea nu este întâmplătoare. Pentru personajul Cristian, reconfigurarea lumii înseamnă recalibrarea ei. Figura feminină nu mai este alterul, ci umbra eului. Relaţia nu mai e, aşadar, una de complementaritate, ci de identitate. Centrul lumii devine acum profesia şi, mai ales, cercetarea – un alt model al cunoaşterii. Ca şi în naraţiunea de tip legendar, personajul feminin trece în nefiinţă răpus de boala împotriva căreia eroul luptă. Relaţia de cauzalitate e însă inversată. Episodul tragic nu stă la originea demersului, ci vine ca o formă de pedeapsă, precum în tragedia clasică, pentru vina dată de dorinţa de a se depăşi pe sine şi, mai ales, de a depăşi Natura. Profilul protagonistului din *Orgolii* este unul polimorf. Dincolo de ipostaza odiseică (model al cuceritorului şi al călătorului), figura alchimistului, pierdut în nesfârşite combinaţii ale elementelor, căutător fervent al *licorii vindecătoare*, configurează un model al maestrului vrăjitor. Legendă vie, personaj sacrosanct, ce supravieţuieşte istoriei, Cristian îşi are sanctuarul în laboratorul de cercetări – spaţiu izolat şi izolant, situat în afara limitelor lumii, păzit cu străşnicie de cerberul Anania. Spaţiu templu, sacru, intangibil, despre care textul oferă o minimă descripţie, laboratorul este lăcaşul „licorii" şi al maestrului, în care misterul predomină şi stăpâneşte. Mitologia căreia îi dă naştere este o urmare firească a acestuia. Căutarea citostaticului reprezintă un proces de pătrundere a tainelor firii, de penetrare a misterului naturii şi al elementelor. Magia alchimică a „licorii vindecătoare" este echivalentă căutării panaceului universal. Drumul până la el este un drum al pragurilor, o cale a zbaterii şi suferinţei, a trădării şi erorilor. Singura călăuză rămâne conştiinţa. Ea salvează fiinţa de la cădere liberă şi justifică în ultimă instanţă opţiunea sa pentru această din urmă *nouă ordine* asumată. *Orgolii* propune două modalităţi ale discursului narativ. Dominantă este naraţiunea auctorială, ea însăşi un melanj de scheme discursive ce se întind de la dialogul direct sau descrierea în cheie realistă şi până la monologul interior. Prezenţa instanţei auctoriale este, însă, întotdeauna pregnantă. Eul narativ stăpâneşte discursul cu o mână forte, imprimându-i nuanţele dorite şi penalizând orice mişcare textuală ce tinde să iasă în afara graniţelor stabilite. Construcţia romanului este aşadar un câmp finit, ale cărui jaloane şi articulaţii sunt predeterminate. Fluenţa naraţiunii, chiar şi atunci când ea e susţinută de traseele psihologizante ale monologului interior, este astfel determinată nu de curgerile naturale ale stării, ci de capacitatea autorului de a elabora textul–fluviu. Tehnica punctelor de vedere (venind dinspre modernismul european, dar şi românesc, din epica interbelică) este la rândul său subsumată pozitivismului de factură realistă, ce desemnează autorul ca zeu tutelar al universului imaginat. Acest discurs este marcat astfel de un limbaj al adevărului – al unui adevăr supraordonat, ce vine din omniscienţa autorului. El demască în permanenţă starea de fapt în dosul volutelor cuvântului şi arată lumea aşa cum este ea „în realitate". Lui i se opune în text discursul de tip jurnalier, documentaristic. Acesta este reprezentat prin intervenţiile informatorului nenumit, mostre ale delaţiunii, tipice epocii. Fragmentele sunt scrise la persoana întâi; ele configurează o monstruoasă serie a documentului abominant, orientat explicit către distrugerea fiinţei şi a valorilor. Unui asemenea discurs, al cuvintelor destructurate şi destructurante, îi corespunde un limbaj al minciunii, în forma sa de resemantizare tendenţioasă a realităţii. Faptele şi personajele sunt temporar deformate în această oglindă pervertită. Ele fac obiectul unui permanent proces de intenţii, pus sub semnul suspiciunii absolute, ce atinge cote ale patologicului. Schizoidia se reflectă inevitabil asupra limbajului pe care se articulează aceste fragmente. Structurile sale sunt sparte, deformate, curgerea sa este obstrucţionată de o sintaxă handicapată şi de termeni improprii. Lumea din *Orgolii* este astfel marcată definitiv de capcana verbului. Aceasta determină două tipuri posibile de atitudini: acceptarea logosului pervertit, cufundarea în el până la grotesc, instrumentalizarea sa, ori refuzul acestuia, lupta acerbă cu trădătoarele cuvinte, într-un univers destructurat prin nondiferenţierea limbajului, prin universalismul clişeului ce ajunge să nu mai desemneze

Scanned with OKEN Scanner

realități noncoincidente, ci o utopică (și improbabilă) pastă infrareală. Dincolo de rapoartele personajelor reflectori, de dialoguri și de intruziunile auctoriale, construcția narativă se întregește printr-un sistem de *feed–back*–uri prin intermediul căruia relațiile interpersonale ale protagoniștilor și istoriile existențelor lor vin să justifice faptele din prezentul narațiunii. Aceste puneri în abis acreditează o dată mai mult un model (de esență romantică) al personajului bun față cu personajul rău, al eroului și antieroului, între care este așezată o serie verosimilă de figuri intermediare. Antiteza nu se reduce însă la atât. Într-un roman al reafirmării valorilor, precum *Orgolii*, bazat în chip fundamental pe explicitul imaginii și pe deconspirarea limbajului, personajul excepțional se opune și unei alte serii tipologice, subiacente. Eroului de tip realist socialist–construct ipotetic și neverosimil – i se substituie un personaj mobil interior, autentic, motivat. Romanul își rămâne astfel sieși fidel, căci conservă premisa enunțată în motoul camusian cu care debutează. Microcosmul uman în devenirea și complexitatea sa, principiile ființării și supraviețuirea în istorie, lumea ca sistem în permanentă necesitate de calibrare, individualul ca parte a întregului și strategiile sale de determinare, cu un cuvânt umanul ca esență a lumii și logosul ca instrument al său în construcția de sens, acestea sunt jaloanele fundamentale ale textului lui **A. B.** și ele configurează în *Orgolii* un fascinant excurs asupra limitelor și capacităților ființei în actul de a *se* trăi pe sine în lume.

EDIȚII: *Orgolii*, Cluj-Napoca, 1977; *Orgolii*, Cluj-Napoca, 1985.

REFERINȚE CRITICE: F. Băileșteanu, *Refracții*, 1980; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, 1985; A. Cosma, *Romanul românesc contemporan*, I, 1988; E. Simion, *Scriitori români de azi*, 1989; Irina Petraș, *Literatură română contemporană*, 1994; I. Simuț, *Incursiuni în literatura actuală*, 1994; L. Petrescu, *Studii transilvane*, 1997; L. Petrescu, *Poetica postmodernismului*, 1998.

C. T.

ORIZONTURILE MELE. O VIAȚĂ DE OM AȘA CUM A FOST — Autobiografie de Nicolae Iorga. Prima ediție în volum: *Orizonturile mele. O viață de om așa cum a fost*, vol. I: *Copilărie și tinerețe*, vol. II: *Lupta*, vol. III: *Spre înseninare*, București, Editura N. Stroilă, 1934. Timp de mai bine de douăzeci de ani după moartea sa, **I.** a fost expulzat din conștiința de sine a culturii române (e menționat *o singură dată* în masiva *Bibliografie a literaturii române 1948-1960*, ca destinatar al unei scrisori de la Elena Farago!). Abia o dată cu „dezghețul" de la jumătatea deceniului șapte opera sa începe să fie retipărită, chiar dacă selectiv și expurgată potrivit standardelor epocii. În acest context, sunt republicate în 1972 (cu reeditări ulterioare) și volumele autobiografiei sale, cu destule croșete, dar restituind totuși esențialul unei existențe de dimensiuni unice.

Spre deosebire de cele șapte volume de *Memorii*, ce cuprind însemnări zilnice făcute între 1917 și 1939, fără preocupări de stil, într-o notație voit schematică și sobră, sau de perspectiva de filosofie a istoriei din *Supt trei regi*, *O viață de om* e o scriere „artistă", în care o stare lirică și o enormă forță pasională transformă ceea ce era în intenție doar o biografie a devenirii intelectuale („o istorie de idei... în originea și dezvoltarea lor") într-o uimitoare biografie de destin, al unui om și al unei epoci. Mai mult chiar decât o biografie (în care totuși amănuntul intim e programatic trecut sub tăcere), ea e „o confesiune patetică, la unul din acele ceasuri ale mărturisirilor integrale", „de o nesfârșită poezie și adâncă sinceritate" (Perpessicius). O dată cu ea, **I.** este îndreptățit să spună, ca și Montaigne: „Ai, aici, o carte de bună credință, cititorule", „Căci pe mine mă pictez și eu sunt materia acestei cărți". Însă pe lângă bildungsromanul veritabilului personaj care devine în paginile ei **I.**, cartea e și unul dintre cele mai ample documentare (acoperind mai bine de o jumătate de veac) despre societatea românească în trecerea ei de la secolul XIX la secolul XX (practic, de la o civilizație la alta), precum și cronica multiplelor ei legături cu lumea europeană și universală. Dar înainte de toate, *O viață de om* e o privilegiată (și obligatorie) introducere în atât de vastul și complicatul „univers **I.**", oferind totodată și un edificator rezumat al ideaticii lui **I.** Savant, artist și filosof, om politic, profet și luptător, biografia sa extraordinară îngemănează profunde și obsedante complexe (al „sărăciei", al „superiorității", „erotic–refulat", „mesianic" – V. Râpeanu, dar și al „persecuției" – N. Balotă, acesta din urmă de o intensitate cu

Scanned with OKEN Scanner

adevărat macedonskiană) cu uluitoare țâșniri de energie, împlinite în fapte cât pentru zece vieți. Personalitate titanică și totodată labirintică, nesfârșit ghem de contradicții, dar și de crezuri limpezi precum cristalul, omul **I.** e mai presus de toate o balzaciană energie neobosită ce evoluează fără răgaz, între înălțări și căderi, în funcție doar de propriile-i coordonate. Metamorfozându-se treptat din memorial în jurnal de front, iar mai apoi chiar de actualități, vastul excurs autobiografic al lui **I.** se organizează potrivit structurii fundamentale a *călătoriei* (prin timp, prin spațiu, prin memorie, prin propria ființă, prin idei și crezuri, prin lumea înconjurătoare, de acasă sau de aiurea etc.). De-a lungul unei continue succesiuni și a unei progresive amplificări a unor concentrice „*orizonturi*" noi ce-și exercită necontenit asupra lui **I.** fascinanta chemare, are loc astfel o neîncetată *descoperire a lumii*, ce culminează în universal o dată cu apoteoza din anii bătrâneții. Inextricabil întrețesute în marea călătorie a vieții, aceste călătorii sfârșesc însă invariabil, ca în periplul homeric, printr-un drum spre centru, spre patrie, spre strămoși, spre sine, încheind astfel circular voiajul în chiar punctul său de plecare, principiu prim și ultim al oricărei plecări strângătoare de rod. Explicând și justificând tot ceea ce urmează, primul capitol, ce tratează obsesia legăturii, prin părinți și strămoși, cu istoria, cu trecutul viu („morții care nu se dau morți"), cu neamul și cu pământul țării, cu tot ceea ce te-a precedat, izvor și garanție a tot ceea ce ești și poți să fii, dă astfel cheia întregului. În continuare perspectiva se lărgește necontenit, aducând în prim-plan alte și alte probleme. Din marile momente ale biografiei se reține anii copilăriei și ai unei școli enorm detestate pentru funcția ei de-formatoare, studența și anii de studiu în străinătate (Franța, Germania, Italia etc.), profesoratul, angrenarea treptată în politică, epoca „Sămănătorului", anii de răscruce ai primului război mondial ce culminează cu Marea Unire, deteriorarea progresivă a climatului politic și social postbelic în „fericita" Românie Mare și, în sfârșit, anul guvernării **I.** Cât privește polihistorul, pe lângă un repertoriu comentat al esențialului uriașei sale activități, de la primele culegeri de documente până la *Essai de synthèse de l'histoire de l'humanité* („cea mai importantă sforțare științifică a vieții mele"), găsim și utile precizări pentru tipul de istorie practicat de savant, anume „istoria însuflețită, singura de ținut în seamă". Urmare a unui adânc impuls interior, dar și a numeroaselor călătorii prin țară (ce-i dau „inițierea aproape completă în realitățile pământului românesc") și în străinătate, istoria însăși îi apare ca o realitate vie către care îl îndreaptă „puterea de a mă pasiona pentru tot ce a fost uman în oameni". Scrisă de regulă după izvoare, nu după monografii intermediare, această istorie are ca țintă finală, dincolo de erudiția de o factură cu totul personală a sintezelor preliminare și parțiale, nu precizarea detaliilor, ci desprinderea marilor linii directoare ale evoluției omenirii în toată organica lor interrelaționare (demersul său fiind astfel comparabil mai curând cu cel al unui Toynbee). Dacă moralistul transpare îndărătul tuturor scrierilor, e neîndoielnic că temeiul ființei lui **I.** este cel *etic*, ce-l îndeamnă să urmărească întotdeauna „îndeplinirea... unui categoric imperativ moral". Aceasta face ca, în ciuda unei de asemenea foarte bogate activități (nu în întregime refuzată de har) de poet, dramaturg și critic literar (prezentă și ea în *O viață de om*), paradoxalul său gust estetic să rămână poate cea mai contestabilă dimensiune a acestei proteice personalități care a ales încă de timpuriu (cu chiar și mai puține foloase) calea urmată la bătrânețe de un Tolstoi. În schimb, „numai conștiința că, peste piedici insuportabile, este o operă, de cultură și de morală, care trebuie îndeplinită cu orice preț" îi va da dreptul ca, în amurgul unei vieți de o exemplaritate morală fără egal, să-și încheie autobiografia cu seninătatea supremă a unui Oedip la Colonos: „și așa stau, la șaizeci și doi de ani ai mei, sigur și tare, mândru, drept înaintea conștiinței mele și a judecății vremurilor". Adevărat cruciat al unor cauze pe care le-a socotit sfinte (deloc întâmplătoare fascinația timpurie și constantă a istoricului pentru cruciade), viața sa a fost o luptă neîncetată pentru împlinirea lor în ciuda adversității timpului, a locului sau a propriilor calități, atât de mari încât au sfârșit uneori prin a ajunge defecte. Dacă descoperirea originilor ce fac din ființa sa o sinteză a sevelor întregului sud-est european îi revelează o solidaritate de destin cu tot acest „Bizanț după Bizanț", al doilea moment important în această ordine îl

Scanned with OKEN Scanner

constituie evoluția sa ideologică de la un socialism perceput mai mult pe latura sa critică și umanitară la un naționalism generos (descoperit prin lecturile din Eminescu) pe care îl va preciza ulterior adesea, dar nu-l va mai abandona niciodată. Îndemnat atât de nemăsuratul său clocot sufletesc și intelectual, dar și de împrejurările istorice, spre acțiune, emergența omului politic din cărturarul erudit marchează inevitabila trecere revoluționară de la teorie la practică. Și asta pentru că, deși teoretizează un „țerănism" și un „conservatism neclintit", însuflețite de „impulsul de neînlăturat al tradiției", **I.** este în practică un *spirit revoluționar* până la utopie (în deplin acord de altfel cu veacul său). Om al unei imense viziuni, ce vede lucrurile, ca și Eminescu, „foarte de sus și foarte de departe" (E. Papu), el e totodată și o fire participativă, deopotrivă la întâmplare ca și la rememorarea ei, la istoria cea mai veche ca și la clipă. Personalitatea sa „accentuată" (K. Leonhard) nu se mulțumește așadar cu opera de mesianism social și național a profetului luptător („atmosfera morală...a scrierilor lui **I.** este «lupta»", observa T. Vianu). Cutreierat totalizator (chiar totalitar) și demiurgic de visul lăuntric al unei reforme *integrale*, pedagogice, economice, sociale, politice și naționale, el înțelege să se și angajeze *în* istorie până la capăt, pentru a-și împlini astfel viziunea prin faptă. Ancorată într-o supremă și superioară credință în rosturile individului integrat națiunii sale, activitatea sa politică e de fapt *o misiune* bazată pe „un crez de care o dată cu viața nu mă puteam despărți": acela de a vedea „viața sprijinită pe realitățile naționale", pentru a putea astfel „să devenim, cu orice risc, noi înșine", „totul pentru a se ști că suntem pe lume și noi". Indignat de a vedea în schimb veșnic „statul român trecând de la un grup de politicieni la altul" și incipienta civilizație românească călăuzită (prin practici ce ne-au rămas din păcate contemporane până la detaliul izbitor) cu o sinistră constanță și consecvență întru rău, **I.** va înțelege să lupte nu doar prin critică, în vechiul stil conservator, ci opunând totodată un crez pozitiv, mobilizator, fulgerat totuși nu arareori de naivități înduioșătoare, ce restituie impunătoarei și teribilei statui omenescul și inimitabilele reflexe ale vieții. Îndreptată fără încetare, cu mijloacele intelectualului sau ale omului politic, spre un ideal etic prea înalt, prea aspru și probabil prea fantastic pentru a putea fi urmat de mai mulți, „societatea românească, lipsită mai mult decât oricând de direcția statornică, plecând de la o autoritate recunoscută", va răspunde însă cel mai adesea prin refuz sau ignorare. Incomod încă din tinerețe, urmărit pretutindeni de ostilitatea egalilor ce nu-l puteau egala (e veșnic amenințat cu expulzarea, din școală, de la Universitate sau Academie), **I.** va ajunge să constate cu o amărăciune de Cassandră „cât de mult poate urî societatea românească însăși pe oricine caută s-o scoată din boala în care a ajuns să se complacă". Trecând peste exagerările temperamentului lui **I.** și peste ceea ce e, firește, contestabil (ca tot ce e supus inerentei falibilități omenești), trebuie cu toate acestea observat că nucleul tare al credințelor sale poate încă constitui temeiul unei fertile meditații. Astfel, răfuiala sa cu o „modernitate neinteligentă, pripită și vanitoasă", „de care se puteau înșela numai vanitățile ușoare ale copiștilor străinătății, ai unei străinătăți neselecționate și neadaptate nevoilor noastre", nu vizează decât realitățile locale, căci o călătorie în America îi aduce nu doar admirația maximă pentru tânăra civilizație (atitudine deja rară la un european al vremii sale), ci și refuzul hotărât al tuturor stereotipurilor negative legate de acest subiect. Născut dintr-o intuiție organică și totalizatoare a unității de geografie, natură, cultură, istorie și destin proprie matricii stilistice românești, sentimentul său patriotic (ce nu vede „locul românilor" decât „în istoria universală") organizează o amplă „metafizică națională" (poetică însă, vizionară, de romantic în gamă majoră) care nu are nimic din brutalitatea ideologiilor ce-și disputau în epocă concretul social-politic. Într-adevăr, deși înscris adânc în actualitatea vremii sale, **I.** a fost fără îndoială un om al Lumii vechi (cu tot bunul și răul ce vin de aici), unul dintre ultimii reprezentanți (și nostalgici) ai acelei lumi tradiționale românești pe care a cunoscut-o poate mai bine decât oricare altul (pictată în acuarelă fină, o ipostază emoționantă a acestei lumi ne-o oferă chiar „amintirile din copilărie" din primul volum). Această fabuloasă cunoaștere, sprijinită pe o memorie parcă fără margini, pe un ascuțit spirit de observație, pe o pasiune împinsă uneori până la patimă, pe o nesfârșită

Scanned with OKEN Scanner

putere de muncă, pe o deosebită forță a imaginației și pe o capacitate empatică cu totul aparte, îl va face să caute să restituie prin întreaga sa operă „icoana" acelei lumi. Văzută ca o adevărată „epocă clasică" – contestată de către unii (Lovinescu, de pildă) și aruncată de evul modern, infinit mai mult ca în alte părți, într-o nedreaptă, vinovată și păguboasă uitare – această lume reînvie în opera lui **I.** în întreaga, reala și bogata ei substanță. Nimic „reacționar" însă nu găsim aici, căci această realitate istorică nu e propusă ca model pentru viitor, ci doar ca temelie sănătoasă pentru acesta. Mai mult, această concepție nu-l oprește pe **I.** să teoretizeze limitele epistemologice ale ideii naționale sau ale uzului ei politic când e în joc conviețuirea unor popoare vecine (precum cele balcanice, atât de frământate și atunci ca și acum), ba chiar îl determină ca, avocat al particularității în contra mentalității predominante la noi până azi, să facă o atât de (post)modernă pledoarie pentru specificele locale, pentru fizionomiile irepetabile ale fiecărei regiuni ce se însumează, nu se anulează, în specificul național. Înălțându-se astfel până la „patetismul eminescian al ideii de națiune", **I.** e totodată și un „mare poet al condiției efemere a omului pe pământ, al melancoliei ei, nevindecată decât prin munca fiecăruia în folosul colectivității" (Vl. Streinu), *munca* fiind și ea una dintre temele majore ale vieții și operei lui **I.**, alături de *luptă* sau de obsesia *organicismului* (moștenitorul pozitivat al Marelui Tot romantic), principiu suprem al cosmosului, al operei, dar și al propriei personalități. În sfârșit, rânduri deloc neglijabile consacră autorul și relației sale cu religia, cu acea măreață invenție omenească care este *cartea* etc., cu precizarea că, indiferent de subiect, toate marile gânduri ale lui **I.** au tăria unor obsesii, deschizându-se însă larg spre universalul timpului, spațiului și al ideii. O însemnată parte a cărții este consacrată oamenilor, mari și mici, care i-au intersectat drumurile, cele peste o mie de personaje, de la țărani anonimi la ilustre personalități naționale sau europene, refăcând sub pana sa o uriașă *Comedie umană*. Organizată în jurul unei intuiții centrale „pe care o aproximează prin trăsături succesive" (T. Vianu), portretistica sa, predominant vizual-morală, capătă consistență mai ales în evocările începuturilor, mai bine sedimentate, decantate și elaborate potrivit unor norme artistice, comparabile astfel cu formidabila galerie din *Oameni cari au fost*. O dată cu avansarea spre actualitate, dar și cu exponențiala sporire a întâlnirilor semnificative, memorialistul nu mai are spațiul și răgazul de a detalia fiecare siluetă. Pe lângă un subiectivism și el în continuă amplificare (cu tot ce înseamnă bun și rău) se afirmă tot mai puternic și nervul satiric (dus uneori până la sarcasmul zdrobitor sau chiar la ura mărturisită pentru inși pe care îi vede odioși) al unuia dintre cei mai mari polemiști ai epocii. În consecință, „numeroasele pagini consacrate frământărilor politice la care a asistat și la care a participat politicianul–istoric nu reușesc să dea o imagine limpede a vremii și faptelor: sutele de personaje invocate aproape nu au contur", încât lumea politică se prezintă ca o viermuială inextricabilă sau ca o veninoasă moluscă generală în care autorul se cuprinde fără să vrea și pe sine, „prin chiar fatalitatea viziunii sale" (I. Negoițescu). Ceea ce rezistă mai cu seamă aici este „impresia *globală*" (I. Negoițescu), de roman enorm, în care fluxul unei vitalități dezlănțuite creează o frescă monumentală și tensionată. Călător prin trecutul mai tuturor neamurilor, **I.** e și un mare călător prin cele mai diverse spații geografice și culturale și totodată un remarcabil peisagist. Nefiind doar un temperamental, ci chiar un sentimental, totul la el se colorează afectiv, istoria cea mai veche ca și întâmplarea cea mai nouă. Ca atare, peisajul nu e niciodată pur pictural, ci rezonează de ecourile multiplicate la nesfârșit ale trecutului, dar și de glasurile vii ale prezentului. Atât natura pură cât și natura umanizată sunt integrate, printr-o intuiție lirică de adâncime ce palpită metafizic, într-un același tot organic, străbătut de „un curent unic al vieții" (E. Papu), căci „«peisaj» înseamnă pentru **I.** o relație de termeni: *om-natură-istorie*, convertiți în sentiment – cromatică și filosofie" (M. Zaciu). Fructificând „mai toate directivele stilistice ale veacului al XIX-lea" (T. Vianu), de la retorica pașoptistă la observația realistă sau la receptivitatea romantică pentru culoare, într-un inconfundabil stil propriu, tonul lui **I.** are disponibilitatea infinită a mării: amplu, liric până la elegie sau violent până la anihilare, empatic sau intransigent, alăturând umorul și ironia (bonomă sau tăioasă) cu sacerdotala damnare

Scanned with OKEN Scanner

sau vitriolanta desfiinţare, el e inevitabil retoric, însă de o retorică superioară, cea a unei pure energii în desfăşurare, ce nu are nimic mecanic sau gol, căci e exteriorizarea „naturală" a unui temperament, a unei credinţe şi a unei voinţe. Oscilând între dezlănţuiri de uragan şi blândă adiere de zefir, dar lăsând să transpară mereu în adâncuri pulsul surd al unei enorme tensiuni, fraza lui **I.**, vastă şi arborescentă, e totuşi coerentă, perfect articulată şi arhitectonic construită (minuţios planificată, s-ar spune, cu toată aparenţa sa orală, dacă n-ar fi rodul unei imense facultăţi sintetice instinctive), cristalizând adesea lapidar în reflecţii, maxime şi sentinţe de neuitat („Roagă-te lui Dumnezeu cu viaţa ta!" e de pildă una ce-l exprimă pe deplin). Izbutind să desfăşoare accelerat pentru cititor, într-o perspectivă cvasicinematografică, o existenţă de proporţiile unui copleşitor proces geologic, *O viaţă de om* justifică chiar mai mult constatarea făcută de Constantin Noica în cazul lui Mircea Eliade: în comparaţie cu un asemenea destin, oricare altul pare iremediabil condamnat la parţialitate. „Nici o altă lucrare similară, autobiografică, din literatura noastră nu conţine într-o măsură asemănătoare un capitol de experienţă personală" (Ş. Cioculescu). Comparată pe bună dreptate cu *Poezie şi adevăr* a lui Goethe, *O viaţă de om* a fost unanim recunoscută nu doar ca „unul din cele mai substanţiale produse ale spiritului românesc" (Ş. Cioculescu), dar şi ca „una din cele mai puternice creaţiuni ale geniului românesc" (Perpessicius), ea rămânând până astăzi o carte fundamentală a literaturii române.

EDIŢII: *Orizonturile mele. O viaţă de om aşa cum a fost*, vol. I-III, Bucureşti, 1934; *Orizonturile mele. O viaţă de om aşa cum a fost*, ed. îngr. de Valeriu şi Sanda Râpeanu, studiu introductiv, note, comentarii şi indice de V. Râpeanu, Bucureşti, 1972 (ed. a II-a şi a III-a 1976, ed. a IV-a, vol. I-IV 1981, ed. a V-a 1984).

REFERINŢE CRITICE: **a)** dintr-o imensă şi inegală bibliografie, esenţialul e semnalat de: Fl. Mihăilescu, *N. Iorga interpretat de...*, 1979; I. Stoica (coord.), *Literatura română. Ghid bibliografic*, 1982; M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu (coord.), *Dicţionarul scriitorilor români*, II, 1998; **b)** alte studii punctuale, volume, sinteze: Perpessicius, 1934 (reluat în *Opere*, 7, 1975); Ion Plăeşu [Mircea Eliade], în „Credinţa", 17 febr. 1934; E. Ionescu, în „Credinţa", nr. 57, 1934; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937)*, 1937 (reluată în *Scrieri*, 6, 1975); Perpessicius, în „Revista Fundaţiilor Regale", nr. 5, 1941 (reprodus în *Jurnal de lector*, 1944); G. Călinescu, în „Contemporanul", nr. 11, 1945 (reprodus în *Cronicile optimistului*, 1964) M. Bucur, în „Revista de istorie şi teorie literară", nr. 3, 1966; T. Vianu, în „Revista Fundaţiilor Regale", nr. 5, 1945; M. Berza, în „Revista istorică", nr. 36, 1946; Perpessicius, *Alte menţiuni de istoriografie literară şi folclor*, III, 1967; S. Iosifescu, *Literatura de frontieră*, 1969; B. Solacolu, în „Viaţa Românească", nr. 6, 1971; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, II, 1972; N. Balotă, în „Cronica", nr. 33, 34, 1973; C. Ciopraga, în „Cronica", nr. 22, 1973; A. Goci, în „Ramuri", nr. 4, 1973; E. Manu, în „Săptămâna", nr. 112, 1973; G. Pruteanu, în „Convorbiri literare", nr. 10, 1973; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, III, 1975; B. Theodorescu, *N. Iorga. Biobibliografie*, 1976; M. Robescu, în „Luceafărul", nr. 57, 1976; C. Sorescu, în „Săptămâna", nr. 300, 1976; S. Titel, în „România literară", nr. 38, 1976; N. Manolescu, în „România literară", nr. 35, 47, 1976 şi în „Analele Universităţii Bucureşti – Limba şi literatura", nr. 26, 1977; S. Duicu, în „Vatra", nr. 3, 1977; Val. F. Mihăescu, în „Luceafărul", nr. 2, 1978; N. Copoiu, în „Săptămâna", nr. 521, 1980; Al. Duţu, M. Iorgulescu, V. Râpeanu, în „România literară", nr. 40, 1985; S. Angelescu, *Portretul literar*, 1985; A. D. Rachieru, *Vocaţia sintezei*, 1985; E. Teodoru, în „Săptămâna", nr. 38, 1985; M. Anghelescu, în „Transilvania", nr. 4, 1986; P. Dugneanu, în „Luceafărul", nr. 33, 1986; V. Neumann, în „Orizont", nr. 9, 1986; M. Popa, în „Steaua", nr. 8, 1986; G. Popescu, în „Ramuri", nr. 3, 1986; Z. Sângeorzan, în „Cronica", nr. 39, 1986; I. Zamfirescu, în „Contemporanul", nr. 2, 1986; Al. Zub, în „Ateneu", nr. 2, 1986; I. Holban, *Literatura subiectivă*, 1989; P. Ţurlea, *N. Iorga în viaţa politică a României*, 1991; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, 1991; Al. Piru, *Istoria literaturii române*, 1994; Nicholas M. Nagy-Talavera, *N. Iorga. A biography*, 1996 (tr. rom. 1999); Damian Hurezeanu, *Viziune organică la N. Iorga*, 1997; I. Holban, în „Convorbiri literare", nr. 3, 1999; Z. Ornea, *Portrete*, 1999; Dan Cristea, *Versiune şi subversiune. Paradoxul autobiografiei*, 2000; D. Micu, *Istoria literaturii române*, 2000.

L. D. R.

OROLOGIUL — Volum de poezii de Petre Stoica, tipărit la Editura Mihai Eminescu, Bucureşti, 1970. Este o culegere antologică exigentă, realizată de autor şi cuprinde versuri publicate în perioada 1957-1969. Din cartea de debut, *Poeme* (1957), se reţine un singur titlu, *O fată*, iar din următoarea, *Pietre kilometrice* (1963), doar şase. Sumarul volumului mai înregistrează texte din *Miracole* (1966), *Alte poeme* (1968), *Arheologie blândă* (1968), *Melancolii inocente* (1969).

Scanned with OKEN Scanner

Poezia care dă titlul volumului, apărută în *Arheologie blândă* (1969), sugerează tocmai caracterul recapitulativ al culegerii: orologiul de Europă centrală germanică, cu figurile lui sculptate perindându-se în cerc cub cadran, „întoarce timpul pe scripeți", este „un ochi al tuturor", face să defileze, reînviată, o întreagă lume împreună cu care îmbătrânise, devenită tot mai mult un album cu fotografii veștejite, pe când „orașul întinerește" doar aparent, schimbându-și, prin ani, numai înfățișările exterioare. Adunate laolaltă, poemele din aproape un deceniu și jumătate de creație propun și ele răsfrângeri multiple ale aceleiași sensibilități, aproximând, în mozaic, un univers imaginar unitar și o modalitate discursivă cultivată consecvent încă de la debut. Actul poetic nu putea fi mai bine definit în ceea ce are mai specific la **P. S.**, decât ca „arheologie blândă" , căci avem de-a face cu o poezie a evocării și rememorării unei lumi peste care timpul și-a lăsat pulberea sau rugina, a obiectelor din care crește „dulcea moarte", demodate, ieșite din circuitul vital, lesne de așezat într-un muzeu al memoriei afective. O emoție aparte e transmisă de versurile lipsite aproape de orice metaforă (poezia grupării clujene „Steaua", în care poetul se formase, cultiva îndeosebi o asemenea „poezie de notație", într-un moment caracterizat de A. E. Baconsky drept unul de „declin al metaforei"), poetul neavând de comunicat „idei", ci stări, emanații ale unei ambianțe, aproximând o *atmosferă*. Textul crește din înregistrarea unor obiecte și evenimente puse subtil în relație pentru a sugera o stare sufletească unitară; el „expune" o mică lume-bazar, de lucruri și evenimente îndepărtat-familiare – fiindcă distanța măsurabilă temporal privilegiază o apropiere nostalgică, le conferă un fel de aură, iar, pe de altă parte, „arheologul" blând le știe catalogate în vitrine ca și muzeistice, regizând efectele așezării în spațiu, sub lumini studiate, cu gust al înscenării și jocului. Mici spectacole conștient desuete sunt astfel montate pentru a fi contemplate cu un ochi visător-elegiac, regimul liric al acestor poeme fiind cel al „dulcii melancolii" (pe care o vom regăsi, cu note particulare, în universul imaginar înrudit al lui Emil Brumaru). Un vers din poemul *Zile de primăvară* dă nota exactă a acestui lirism: „nostalgia melodiei de gramofon" (în alte locuri, „mierea melodiei La Paloma", „valsul Ramona") prezentă ca un laitmotiv în paginile antologiei. O dată, ea colorează și un text cu caracter de *ars poetica*: „Lăsați-mă acolo în balcon / printre mușcate / Lăsați-mă acolo să-mi ascult / poemele cu glas de gramofon". Versurile sunt programate să reînvie momente, evenimente și figuri, ca spațiu al rememorării restauratoare: „Ei s-au retras în cimitirul / cu îngeri de bronz înverzit / azi memoria mea / îi ridică din morminte / redându-le siluetele vechi" *(Profesorii de gimnaziu)*. Privite de la un alt nivel temporal, toate aceste siluete capătă un aer straniu, aproape ireal, – baletul lor mecanic se distanțează, gesticulație pură, fără glas, derulare de imagini ale unui film mut (un poem e intitulat chiar *De pe vremea filmului mut*), decupaje din fluxul viu al existenței, ce primesc, în relativa lor izolare, ținuta de manechin și marionetă: „La un semn de nimeni bănuit / focul fanfarei izbucnește în piața pustie, / bătrânii rămân nemișcați / sub duzii cu frunze de hârtie / unde joacă pe boabe de fasole șeptici". Câte un detaliu insignifiant în aparență fixează o clipă privirea, particularizează și face familiar obiectul, anihilând posibila neliniște în fața nemișcării: e o tehnică învățată din pictura naivă – și prezența, în două poeme, a lui Henri Rousseau Vameșul e grăitoare. Câteva notații de ambianță îndulcesc și ele atmosfera de crepuscul autumnal („murmurul sfânt de pace tomnatică") coborât peste aceste calme prezențe: „Lângă monumentul cu vultur / apar funcționarii lins pieptănați, / dispar în coridoarele-peșteri / împodobite cu mucegai și avize /.../ Din ceasul preturii cade rugină. / Aerul e dulce, de candel, / bătrânul fotograf s-a prăbușit pe ziar / și vorbește, vorbește în somn". Alte poeme asociază date ale unor biografii uitate, ale unor figuri de târg provincial (prezent și în câteva sugestive panorame), siluete de album cu filele îngălbenite de vreme, ce pot duce cu gândul la morții așezați în celălalt album, al *Cimitirului din Spoon River* al lui Edgar Lee Masters (*Frizerul*, *Bătrânul podar*, *Evocare*). Sunt făpturi emblematice, crescând printre lucruri și definindu-se prin ele, constituind în ultimă instanță doar termeni de relație între obiectele a căror prezență declanșează serii noi de asociații imagistice. Tehnica poetului e în genere

Scanned with OKEN Scanner

enumerativă, universul obiectelor se lărgeşte treptat prin apropieri metonimice, metafora propriu-zisă apărând doar foarte rar, în momente-cheie ale poemului. Restul e efect pur al prezenţei lucrurilor transcrise ca purtătoare ale unor mărci afective: senzaţii şi rememorări de senzaţii, gesturi regăsite intacte, apel tulburător la memorie; o poeticitate intrinsecă, de genul celei descoperite de Gaston Bachelard cu a sa poetică materială, a elementelor fundamentale şi mai ales a spaţiului, e exploatată aici cu o intuiţie fină, ce asigură unitatea de ton dincolo de varietatea notaţiei (*sertarul*, *dulapul*, *podul casei*, *şopronul*, *bufetul vechi*, *cufărul* din pod al bunicului sunt astfel de obiecte prin excelenţă evocatoare). Lumea lui **P. S.** e un imens depozit de obiecte care, la rândul lor, conţin straturi de lumi: poemul se prezintă, ca atare, sub forma unui inventar *sui generis*, cu nume de o sonoritate aproape misterioasă, colaj expresiv de elemente disparate, chemate să compună acea unitate afectivă de profunzime. Un exemplu poate fi poezia intitulată *Într-un sertar*: „Pâlpâie molii / cuminţi, răbdătoare. // Din fotografia iodată / cavaleristul cu grad de caporal / priveşte melancolic / spre satul natal. / Cambii, foi de vite, chitanţe/ de la S. A. / de asigurări Transsylvania /.../ Praf de tutun / pe imaginea taurului comunal / premiat de mult /.../ Îngerul de gips, adus de la târg / păzeşte deasupra / acestui mormânt". *Albumul cu fotografii*, *Calendarul îngălbenit*, *Casa de demult* se înscriu în aceeaşi serie evocatoare, alături de poezii cu titluri muzicale precum *Menuet*, *Rumba*, *Fox-trot*, *Tango*. Li se adaugă obiecte cu parfum de vechime, precum *aerostatul* şi *dirijabilul*, *puşca Manlicher*, *maşina Singer de cusut*, *vasul Titanic*, sau nume de asociaţii şi instituţii de pe vremuri, regionale, locale, cu aerul lor de embleme provinciale traducând şi un fel de provincie sufletească, de sentiment al marginalizării fără accente dramatice, al morţii lente, netragice, acceptate ca dat firesc. Lirica lui **P. S.** este însă şi una a evocărilor de peisaj, de factură în genere impresionistă, cu irizări ale culorii şi linie subţire a desenului, cu o atmosferă ca şi idilică. Câteva poeme din categoria „odelor elementare" elogiază „miraculoasa piaţă" de legume (amintind de Ilarie Voronca), grădina proaspătă sub lumină din preajma casei, o lumină simţită în acelaşi regim al „blândeţei" („ca o mână blândă cade lumina"), ori evocă figura „marelui Hesiod", poetul antic din *Munci şi zile*, în versuri din familia blagiană a zeului Pan: „El stă pe tronul Anului / e-nconjurat de ogoare, de vietăţi şi livezi / şi cu pleoapele coborâte priveşte la stele / să afle ce fac rădăcinile.// Când se ridică dimineaţa din somn /în ritmuri moi îşi scarpină barba / din care cad petale de cireş"... Nu sunt puţine nici versurile ce prelungesc, dinspre Macedonski şi D. Anghel, poezia interioarelor şi a „naturilor moarte", în asamblări rafinat-sugestive. Acest volum antologic oferă, astfel, o primă imagine de sinteză, reprezentativă pentru scrisul liric al lui **P. S.**, care va continua să se exprime, egal cu sine şi la o cotă valorică remarcabilă, în numeroasele volume din anii următori.

EDIŢII: *Orologiul*, Bucureşti, 1970; *Uitat printre lucruri uitate*. Poeme, Prefaţă de Cornel Ungureanu, Bucureşti, 1997.

REFERINŢE CRITICE: Ion Pop, în „Steaua", nr. 8, 1970; Gh. Grigurcu, în „Familia", nr. 9, 1970; Dan Laurenţiu, în „Luceafărul", nr. 20, 1970; Ion Pop, în „Steaua", nr. 8, 1970; L. Raicu, în „România literară", nr. 25, 1970; Z. Sângeorzan, în „Cronica", nr. 32, 1970.

I. P.

O SAMĂ DE CUVINTE — Culegere de 42 de legende înserate de Ion Neculce în *Letopiseţul* său, al cărui titlu complet este *O samă de cuvinte ce sunt audzite din om în om, de oameni vechi şi bătrâni, şi în letopiseţ nu sunt scrise, ce s-au scris aice, după domnia lui Ştefăniţă vodă, înaintea domnii Dabijii vodă. Deci cine va ceti şi le va crede, bine va fi, iară cine nu le va crede, iară va fi bine; cine precum îi va fi voia, aşa va face*. Împreună cu *Letopiseţul*, legendele lui **N.** au circulat timp de un secol în manuscris, fiind publicate exact la 100 de ani de la moartea autorului de către Mihail Kogălniceanu în *Letopiseţele Ţării Moldovei*, vol.II, Iaşi, 1845.

Tematica acestor legende e foarte variată. Ele se centrează de cele mai multe ori în jurul unui personaj şi pun în lumină fie curajul, fie înţelepciunea, fie spontaneitatea vorbirii lui, sau îl surprind într-o situaţie mai puţin obişnuită, scriitorul – excelent povestitor – accentuând aspectul aventuros ori amuzant al întâmplării. Multe dintre legende sunt închinate lui Ştefan cel Mare. Ele au oferit subiecte unor cunoscute

Scanned with OKEN Scanner

poezii şi poeme de Bolintineanu, Alecsandri, Asachi etc. (despre aprodul Purice, despre cetatea Neamţului, despre altarul mănăstirii Putna, despre Dumbrava Roşie sau Daniil Sihastrul). În altele sunt prezente, aşa cum s-au păstrat în amintirea poporului, momente din domniile lui Petru Rareş, Alexandru Lăpuşneanu, Despot vodă, Radu Mihnea, Miron Barnovschi, Vasile Lupu, Gheorghe Ştefan şi ale altora, şi chiar o scurtă biografie a spătarului Nicolae Milescu. Legendele lui **N.** sunt interesante şi atrăgătoare nu numai prin varietatea personajelor aduse în prim-plan, ci şi prin conţinutul lor educativ, prin prezentarea unor situaţii ce se pretind exacte şi au sobrietatea unui autentic document istoric. Aşa par a fi legendele întâi şi a şasea. În aceasta din urmă, se face cunoscut că atunci „Când au aşedzat pace Ştefan vodă cel Bun cu leşii, fiind Ion Tăutul logofăt mare, l-au trimis sol la Ieşi, şi au dăruit craiul leşesc Tăutului aceste sate la margine. Câmpul Lung rusesc, Putila, Răstoacili, Vijniţa, Ispasul, Milie... Toate aceste le-au dăruit craiul leşesc Tăutului logofătului. Şi au pus hotar apa Cirimuşului, într-o duminecă dimineaţa". Uncori însă se mizează pe faptul senzaţional, de excepţie, urmărindu-se, pe lângă instruirea cititorului, şi impresionarea lui: „Ştefan vodă cel Bun multe războai au bătut. Că aşe se aude din oameni vechi şi bătrâni, că, câte războai au bătut, atâte mănăstiri şi biserici au făcut". Şi totuşi **N.** crede în această istorie vie a poporului, o preţuieşte, fiind convins că „mulţi istorici streini, de alte ţări, nu le ştiu toate câte să fac într-alt pământ, tot mai bine ştiu cei de loc decât cei streini". Trecutul istoric îl cunoaşte în primul rând poporul, care a trecut în domeniul legendei mai ales pe acei domni care au arătat înţelegere pentru el şi au luptat alături de el împotriva asupritorilor. În acest sens se impune figura lui Ştefan cel Mare, legendele închinate lui realizând un al doilea portret al voievodului, deosebit de dinamic şi de plastic, dacă îl comparăm cu cel făcut de Ureche, deşi evidenţiază în ultimă instanţă cam aceleaşi trăsături de caracter. Ştefan este un domn iubit, un mare luptător pentru binele celor de jos, un apărător viteaz al hotarelor ţării. Unele legende îi scot în evidenţă calităţile morale, cum se întâmplă în legenda lui Purcel, în care Ştefan dă ţăranului sărac, luând de la cel care are mai mult, un plug şi vite de muncă. Dragostea şi fidelitatea oştenilor, marea lor încredere în calităţile de conducător ale lui Ştefan reies în mod pregnant în legenda despre aprodul Purice, în care vedem şi răsplata pe care domnul o acordă celor care l-au ajutat în luptă. În toiul luptei, Vodă îi promite că-l va răsplăti: „Sărace Purece, de-oi scăpa eu şi tu, atunci ţi-i schimba numeli din Purice, Movilă. Şi au dat Dumnezeu şi au scăpat amândoi. Şi l-au făcut boier, armaş mare, pre Purece. Şi dintru acel Pureci aprodul s-au tras neamul Movileştilor, de au agiuns de au fost şi domni dintru acel neam". În legenda cetăţii Neamţului e prins un moment de slăbiciune al Domnului, care este hotărât să renunţe la luptă şi să se retragă în cetate; dar, oprit de „mumă-sa" şi încurajat de alţii, reuşeşte în cele din urmă să-i alunge pe turci. Prin legendele sale, **N.** a devenit, pe drept cuvânt, părintele speciei narative scurte în literatura română, al schiţei, al povestirii, al nuvelei. Subiectul legendei a douăsprezecea reprezintă, de exemplu, sâmburele unei schiţe: „Petru vodă Rareş, fugând prin târg pin Piatră, şi gonindu-l pietrenii, l-au fost agiungând un popă. Şi au tras Petru vodă înapoi în popă cu arcul şi l-au lovit cu săgeata în oblâncul şelii. Şi i-au dzis: Întoarce-te, popo, înapoi, nu-ţi lăsa liturghia nesfârşită. Iară după ce au vinit Petru vodă domn cu a doa domnie, au scos ochii popii şi pietrenilor acelor ce l-au gonit şi le-au făcut şi blăstăm, afurisanie". Câteva trăsături ale voievodului sunt bine scoase în evidenţă, mai ales caracterul său răzbunător; semnalăm, de asemenea, nota ironică ce se desprinde din replica pe care Rareş i-o dă preotului. Povestirea nu are nimic de prisos, toate elementele constitutive fiind necesare în economia narativă. Fiorul aventurii şi gustul neprevăzutului animă şi legenda privitoare la viitorul domn Grigore Ghica şi la prietenul său din tinereţe; întâmplarea cuprinde, însă, pe de altă parte, şi un frumos îndemn moral: lauda prieteniei şi a statorniciei, două virtuţi nu prea răspândite printre contemporanii lui **N.**. Legenda poate fi considerată una dintre primele nuvele româneşti. Nu de puţine ori interesul e trezit de dramatismul unor situaţii. Este cazul legendei mănăstirii Putna, unde copilul de casă, ce avusese nenorocul să întreacă pe Ştefan în aruncarea săgeţii, este omorât. Sau al legendei a douăsprezecea, care relatează o adevărată

Scanned with OKEN Scanner

dramă erotică. Radu vodă avea o fată ce a fugit cu o slugă „pre o fereastră din curțile domnești din cetatea Hârlăului. Și s-au ascuns cei doi în codru". Radu vodă a făcut atunci „năvod de oameni" și i-a găsit pe fugari în mijlocul codrului, lângă fântâna cerbului. Slugii i-a tăiat Vodă capul, iar pe fată a călugărit-o. Legendele din *O seamă de cuvinte* notează peripeții, răsturnări de situații, aventuri. Se poate observa aceasta în legenda a doua, în care se povestește despre soarta arcului și paharului lăsate de Ștefan vodă la Putna, sau în legenda a patra, unde același domn, bătut de turci la Războieni, este încurajat pe rând de mama sa și de Daniil Sihastrul și, în cele din urmă, reușind să-și strângă o oaste de nădejde, își ia revanșa asupra turcilor. Faptele sunt adeseori de un pitoresc plin de sevă: un neamț, închis în cetatea Neamțului, știind că cetatea e asediată de turci, cere voie doamnei să dirijeze focul de apărare al tunurilor. Datorită măiestriei lui, turcii sunt respinși. Nu se evită nici amănuntul amuzant. L-am întâlnit în legenda despre Petru Rareș, îl întâlnim și în altă parte. În legenda treizeci și una, de pildă, „Gheorghe Ștefan vodă, trecând cu oastea ungurească prin Roman să scoată pe Vasilie vodă din domnie, iar un bivolar al lui au ieșit înainte dintr-o cârciumă, fiind bat, în mijlocul târgului. Și au început a râde și a bate în palme și a dzice: Dragul badii, Ștefan vodă, mai bine îți șade în domnie decât în boierie. Așe să mi te porți! Iar Ștefan vodă l-au întrebat: Ce ți-i voia măi? Iar bivolariul au dzis: O bute de vin am negutat și n-am bani s-o plătesc, să beu pentru sănătatea mării tale și a oștii mării tale! Atunce Ștefan vodă s-au zâmbit a râde și a dzis la șoltuzul: Pas' să ți-o plătească"; sau legenda a zecea: „După ce au luat Bogdan vodă domnia, au și trimis pre Tăutul logofătul sol la turci. Și așe vorbesc oamenii, că l-au pus vizirul de au ședzut înaintea vizirului pre măcat, și n-au fost având mestei la nădragi, că, trăgându-i cibotile, numai cu colțuni au fost încălțat. Și dându-i cahfe, nu știe cum o va be. Și au început a închina: Să trăiască împăratul și viziriul! Și închinând, au sorbit felegeanul, ca altă băutură". Inserate la începutul *Letopisețului*, al cărui autor e preocupat în mare măsură de realizarea valorii documentare, legendele din *O samă de cuvinte* nu urmăresc în primul rând eternizarea adevărului istoric, ci mai ales definirea caracteristicilor și individualității eroilor, surprinși de cel mai multe ori într-o unică secvență. N. nu se simte aici oprit de anumite legi pe care literatura istorică le impunea cronicarului, interesat de înregistrarea și interpretarea unor fapte adevărate. Însăși natura materialului, legendar în primul rând, l-a avantajat pe scriitorul N., în calitatea sa de povestitor înzestrat, capabil să contureze din câteva linii siluete și portrete memorabile, situații dramatice și anecdote pitorești.

EDIȚII: Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei și O samă de cuvinte*, în Mihail Kogălniceanu, *Letopisețele Țării Moldovei*, II, Iași, 1845; *Letopisețul Țării Moldovei și O samă de cuvinte*. Text stabilit, glosar, indice și studiu introductiv de Iorgu Iordan, București, 1959; *Letopisețul Țării Moldovei*. Ediție îngrijită, glosar și repere istorico-literare de Gabriel Ștrempel, București, 1986.

REFERINȚE CRITICE: Dumitru Velciu, *Ion Neculce*, București, 1969; Valeriu Cristea, *Introducere în opera lui Ion Neculce*, București, 1974; Elvira Sorohan, *Cartea cronicilor*. Texte antologate și comentate de..., Iași, 1986.

O. Ș.

O SCRISOARE PIERDUTĂ — Comedie în patru acte de I. L. Caragiale. A apărut în „Convorbiri literare", XVIII, 1885 nr. 11 (februarie) și nr. 12 (martie); premiera avusese loc pe scena Teatrului Național din București în seara de marți 13 noiembrie 1884.

Din obiect al unei relații epistolare particulare, o dată pierdută, scrisoarea adresată de Tipătescu lui Zoe se transformă într-un obiect de rezonanță publică. Pe neașteptate, scrisoarea capătă o funcție actanțială, devine mai mult decât un personaj (în accepțiunea de *dramatis persona*), participând la profilarea destinelor și adversităților politice. Pierzându-se, „răvășelul" devine un „document de cea mai mare importanță" politică, de care depinde soarta fiecărui localnic. Scrisoarea strică „rânduielile" înghețate ale târgului până într-atât că venerabilul conu Zaharia își iese din țâțâni în fața derutaților săi parteneri de putere. Direct sau indirect, toate „personalitățile" orașului de fapt nu mai știu exact cine sunt, ele se simt dependente de traseele imprevizibile ale scrisorii. Nimeni nu mai poate rămâne indiferent, liniștea a părăsit lumea târgului, regrupând-o ad-hoc în trei categorii. O primă categorie include pe cei care, fiind în posesia scrisorii, se iluzionează ca viitori oameni ai puterii. Liderul lor este, desigur, Cațavencu. A doua categorie

Scanned with OKEN Scanner

cuprinde pe cei intrați în panică, în urma pierderii scrisorii, sub perspectiva neagră a căderii de la putere, Tipătescu și Zoe fiind cei mai alarmați. O stare de panică traversează Farfuridi și Brânzovenescu, iar o amenințare, care îl obligă la o replică dură, resimte și Trahanache. Ghiță, polițaiul, mimează spaima superiorilor săi, dar cu prudența „datoriei" față de o eventuală schimbare. Între iluzia trăită de gruparea lui Cațavencu și panica amenințaților cu pierderea puterii se situează a treia categorie, reprezentată de un singur personaj, Cetățeanul turmentat. O inocență profesională și o șiretenie politică, aceasta din urmă mascată se pare prin exacerbarea celei dintâi, fac din el mediatorul involuntar între grupările aflate în opoziție. Cetățeanul este omul datorită căruia scrisoarea trece de la o partidă la alta, provocând, întâi, panica lumii de la putere și iluziile celor însetați s-o preia, ca, apoi, tot el, să inverseze raporturile, cei de la putere restaurându-și echilibrul, iar cei din opoziție cunoscând ei înșiși teama, de care vor scăpa prin totala supunere. Scrisoarea, pierdută de mai multe ori, de Zoe, de Cetățean, de Cațavencu, este regăsită (lovitură de teatru!) din nou de Cetățean. În drumul ei circular, declanșează iluzii și deziluzii, înverșunate schimburi de replici și mari speranțe, înaripează discursurile electorale și isterizează oameni altădată foarte siguri pe sine, cu un cuvânt determină o extraordinară panoramă a moravurilor. Nu se poate uita că în comedia lui C. este vorba și de o a doua scrisoare, cea a becherului. Și aceasta se pierde, dar nu se mai întoarce. Încăpută pe mâinile lui Agamiță Dandanache, personajul reușește, amenințând și el cu divulgarea textului în presă, să obțină ceea ce lui Cațavencu i se refuză: scaunul de deputat. Lui Cațavencu, practicarea șantajului nu-i aduce succesul, din mai multe motive. El „greșește" mai întâi confundând șantajul cu un schimb oarecare: „Ce prostie, coniță!" exclamă omologul său auzind de naiva tranzacție. În astfel de combinații, Agamiță știe bine că superioritatea o deține cel care e „mai canalie". Naiv, Cațavencu admite să se lase descoperit, fără scrisoarea compromițătoare, oricum, e un nimeni. Faptul apare evident în clipa când o pierde. El se înfățișează ca un „căscat", un aiurit plin de fumuri ariviste, mai mult un păcălitor păcălit, decât un cinic. Câtă diferență între Cațavencu, purtându-și țanțoș scrisoarea la pălărie, și versatul Agamiță, care o pune pe a lui la „loc sigur" și pentru totdeauna! Două scrisori de amor, rătăcite, cu un conținut în esență similar, ajung să se înfrunte în arena politică, substituindu-se manifestelor și programelor electorale. Aparținând unor oameni ai puterii și găsite de alții, cu ambiții politice, ele se obiectualizează în „documente" publice cu impact imprevizibil. Scrisorile pun în „contact" oameni care nu și-au trimis niciodată unul altuia vreun mesaj, creează „iubiri" între indiferenți sau dușmănii și dezbinări (trecătoare) între intimi. Cațavencu încheie îmbrățișându-l pe Dandanache, la temelia sărutului lor „istoric" stând cele două scrisori care i-au pus față în față, întâi ca adversari, apoi ca amici. Comedie politică, având ca obiect moravurile electorale, *O scrisoare pierdută* imaginează trei categorii de personaje, specifice unui astfel de eveniment: candidatul, alegătorul și alesul. Când lucrurile merg ca pe roate, personajele menite să ilustreze categoriile tipologice amintite au un destin previzibil și viața publică evoluează relativ calm. E mai greu dacă apare un moftangiu, un încurcă–lume de teapa lui Cațavencu, decis să înfrunte „prințipurile" de care vorbește cu atâta înflăcărare prezidentul Zaharia Trahanache: „A, ce coruptă societate! Nu mai e moral, nu mai sunt prințipuri, nu mai e nimic: enteresul și iar enteresul. Bine zice fiu–meu de la facultate alaltăieri în srisoare; vezi tânăr, tânăr, dar copt, serios băiat! Zice: Tatițo, unde nu e moral, acolo e corupție, și o soțietate fără prințipuri va să zică că nu le are" (I, p. 110). Fiul „copt" al lui Trahanache se trage din stirpea gânditorului politic, al cărui pater modern este Machiavelli, cel din *Principele*. El este un contemplativ preocupat de respectarea legilor, cu totul altceva decât „necoptul" Cațavencu, individ pragmatic, preocupat de „enteresul" gregar, un arivist ahtiat de puterea concretă. Meandrele politicianiste ignoră „prințipurile", strică ordinea dată și permit apariția unor indezirabili de factura lui Cațavencu. Principiile cer supunere (presupun un contract prealabil), or, Cațavencu e un zavragiu, din cei care umblă cu „machiaverlâcuri" (vulgarizare a machiavelismului teoretic) pentru a fi ales. Candidații din *O scrisoare pierdută* sunt Farfuridi, Cațavencu și

Scanned with OKEN Scanner

Agamemnon Dandanache. Primul este un specimen clientelar, adept al conservării ierarhiei oficiale, de la care, rămânându-i fidel, aşteaptă recompensa cuvenită, alegerea ca deputat. Al doilea, Caţavencu, cu toată filosofia lui liber–schimbistă, nu vrea nici el, cum nu vrea nici Farfuridi, schimbarea puterii, ci încorporarea în rândurile ei. Argumentul său exclude orice modestie: „în oraşul ăsta de gogomani, unde sunt cel dintâi"... Să fie această replică simplă expresie a închipuirii de sine? Crasa iluzionare a lui Caţavencu, „răcnită" în urechea autorităţii este posibilă într-un climat mental care a înlocuit criteriile de evaluare cu retorica proclamativă: individul se declară ceea ce îşi propune, nimeni nu-i pune la îndoială vanitatea nesăbuită. Caţavencu forţează pe alţii să-i recunoască întâietatea şi are pentru moment iluzia că va reuşi, ameninţându-i cu şantajul. Iluzie de scurtă durată, căci şantajul lui, într-o lume aleatorie „coruptă", se dovedeşte ineficient şi, din aparent stăpân pe situaţie, personajul decade la condiţia de marionetă. Puterea îl cumineşte pe scandalagiu, ca să aleagă pe cel impus de la centru, un prostănac mai gogonat, pe Agamemnon Dandanache. Alegătorul e sintetizat de **C.** prin anonimul Cetăţean turmentat, marcat mai degrabă de o irezolvabilă derută decât de alcool. Nu oferta electorală lipseşte bietului alegător caragialian, ci calitatea ei umană, reflectată în valoarea echivocă a celor ce vor să fie nişte „aleşi". Într-o cursă electorală, „alesul" reprezintă numărul *unu* al unui grup social. Când se întreabă „eu cu cine votez" s-ar putea crede că turmentatului alegător îi este străin discernământul politic, dar nu e deloc aşa. Îl derutează de fapt cei pentru care este chemat să-şi dea votul, candidaţii. Cine sunt ei? Nici unul nu se remarcă între ceilalţi. Ezitarea prelungită de a-l alege pe cel mai bun îi dă stări de ameţeală, văzându-se pus să opteze între proşti şi canalii. *Tertium non datur*. „Eu cu cine votez" poate echivala cu „eu pe cine pot conta", cărui individ dintre cei care urmează să mă reprezinte să-i acord întâietate, calitatea de ales. Numărul *unu* (alesul) se substituie unor ipostaze umane comice. Şi cu toate acestea, derutatul Cetăţean pus să aleagă nu se derobează de la dreptul său. Dacă nu-şi poate acorda sieşi dorita satisfacţie politică, îi rămâne alternativa (comică) de a-şi da votul celui recomandat de putere. Un act de resemnare, de silă sau de involuntară ironie? Din fiecare câte un dram, într-un amestec deschis cacialmalei publice. Prefăcându-se că votează prin opţiune sinceră cu puterea, alegătorul este interesat să atenueze eventualele acte opresive ale acesteia („famelie mare"!). Dinspre partea ei, puterea îşi ia contramăsuri prin orientarea electoratului către un singur individ, al cărui nume este telegrafiat „pe sârmă": „Cu orice preţ, dar cu orice preţ, colegiul d-voastră, al II-lea, trebuie să aleagă pe d. Agamemnon Dandanache" (I, p. 165). Alesul nu survine prin votul liber al alegătorului, el este impus, sosit de la centru asemenea unui mesia grotesc într-o lume de care nu-l leagă nimic şi care, la rândul ei, nu-l aşteaptă. Alesul Agămiţă Dandanache este un ridicol învingător de carnaval.

EDIŢII: *Teatru*, cu o prefaţă de Titu Maiorescu, Bucureşti, 1889; *Teatru*, Iaşi, 1894; *Teatru. Opere complete*, Bucureşti, 1908; *Opere IV*, ediţie critică îngrijită de Şerban Cioculescu, Bucureşti, 1942; *Opere*, I, ediţie critică de Al. Rosetti, Şerban Cioculescu şi Liviu Călin, Bucureşti, 1959; *Teatru*, prefaţă şi bibliografie de G. Dimisianu, Bucureşti, 1973; *Teatru*, ediţie îngrijită de Al. Rosetti, Ş. Cioculescu şi L. Călin, cu repere istorico–literare de Mioara Apolzan (ed. a II-a, 1982); *Teatru*, ediţie îngrijită de Al. George.

REFERINŢE CRITICE: P. Constantinescu, *Scrieri*, II, 1967; Şt. Cazimir, *Caragiale. Universul comic*, 1967; G. Călinescu, *Principii de estetică*, 1968; I. Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, III, 1969; Mircea Tomuş, *I. L. Caragiale*, 1977; Val. Silvestru, *Elemente de caragialelogie*, 1979; Fl. Manolescu, *Caragiale şi Caragiale*, 1983; V. Fanache, *Caragiale*, 1984 (ed. a II-a, 1997); Ş. Cioculescu, *Caragialiana*, 1987; Al. George, *Caragiale*, 1996.

V. F.

OSPĂŢUL DE AUR — Volum de Ştefan Roll (Gheorghe Dinu), publicat în anul 1968 şi reluat, într-o ediţie critică, sub acelaşi titlu, în 1986 la Editura Minerva, Bucureşti. Cuprinde versurile, poemele în proză şi eseistica poetului din etapa avangardistă a creaţiei sale, care este şi cea mai reprezentativă. Prima versiune (1968), apărută în timpul vieţii autorului (m. 1976) adună majoritatea textelor scrise şi tipărite îndeosebi în revistele de avangardă şi în plachetele *Poeme în aer liber* (1929) şi *Moartea vie a Eleonorei* (1930), împreună cu un număr de inedite (în ciclul *Rămase acasă – inedite – 1924-1934*), însă cu numeroase modifi-

Scanned with OKEN Scanner

cări ce alterează autenticitatea textelor. Ediția din 1986 conservă structura celei precedente, retipărind sub titlul unei prime secțiuni, dat de autor, – *Caravela* – poeziile din sumarul *Poemelor în aer liber*, cele apărute în afara plachetei din 1929, în publicațiile de avangardă *75 H. P.*, *Punct*, *Integral*, *unu*, *Urmuz*, *Contimporanul*, grupate în ciclul *Întoarse din drum* (1923-1934), și grupajul amintit de inedite; secțiunea intitulată *Colivia din cerneală* cuprinde poemele în proză din volumul *Moartea vie a Eleonorei*, seria de medalioane *Scurt–circuit*, dedicată unor scriitori și cărți de avangardă în revista *unu*, iar sub titlul *Interferențe*, textele cu caracter de poem în proză și eseu programatic, apărute mai întâi tot în revista *unu* (1928-1932). O *Addenda* reia pentru prima oară texte, în majoritate manifeste, recenzii, medalioane critice, rămase până atunci în paginile revistelor avangardiste. Spre deosebire de ediția din 1968, cea din 1986 publică versurile originale ale textelor, așa cum au fost tipărite pentru prima oară în reviste (cu excepția celor din plachetele anilor 1929-1930). Sunt completate, de asemenea, ciclurile *Întoarse din drum* și *Rămase acasă* (ultimul, tipărit pe baza manuscriselor existente).

Momentul cel mai împlinit al scrisului lui **Șt. R.** îl ilustrează *Poeme în aer liber* (1929), însumând versuri din perioada *Integral* (1925-1928) și *unu* (1928-1929), adică de după momentul propriu-zis constructivist, când poetul se străduise să se mențină cât mai aproape de litera manifestelor de la *Contimporanul*, *75 H. P.* și *Punct*. „Poezia agilă fecund din universul electricității și al vitezei", datorată „poetului inginer" și „sportsman", e depășită aici spre o viziune „naturistă", dar în care peisajul e construit ca spațiu al unor metamorfoze baroce ale decorului și „actorilor", într-un discurs de o mare abundență imagistică, amintind într-o oarecare măsură de dicteul automat suprarealist. Șochează rapiditatea succesiunii imaginilor, cultivarea raporturilor insolite dintre obiecte, ingeniozitatea analogiilor, fantezismul cu note ironice. Ordinea nu lipsește totuși din aceste poezii „descriptive", ce propun spectacolul feeric al unei naturi inocent–paradisiace, contemplat cu un ochi candid, copilăresc, dar care nu ascunde nici abilitatea regiei, plăcerea înscenării: „Privește: lumina e albă/ ca și pieptul păsărilor de mare/ în corpore pitpalacii își chiuie limbile/ ecoul umple gurile văzduhului și clopotele de aer/ Eu sunt mai înalt decât tine cu o vrabie". Întreg acest spectacol nu conține, practic, nici o tensiune dramatică, totul pare destins și senin, într-o desfășurare ludică gratuită, pentru pura bucurie a privirii mirate: „ca rândunică ochiul în azur îl pierzi/ și la un pas lângă tine excursioniști cu frânghii/ cad fără nici un folos în prăpăstii"; „zimbrii se decapitau pentru stemele Moldovei"; „fii fără grijă: praful de pușcă/ a dezinfectat pentru azi pădurea de lupi"... Câteva remarcabile balade (*Poeme printre regi*, *Poemă printre mateloți*, *Erotică de tavernă*) se situează în linia pitorescului „balcanic" și a viziunii plastice de o naivitate studiată, „infantilă". Ciclul *Întoarse din drum*, al versurilor rămase în pagini de reviste, trasează diagrama unei evoluții poetice care merge de la întâiele adeziuni dadaiste–constructiviste ale autorului, până la un suprarealism incipient, mai exact la un „integralism" ce tinde să realizeze „sinteza modernă" specifică primei mari etape a mișcării românești de avangardă. Textele anterioare *Poemelor în aer liber* înscriu obsesia „ritmului epocii" mașiniste, a vitezei și marilor mișcări de mase, a feeriei citadine moderne, fiind marcate de gustul pentru asociațiile frapante, fraza „telegrafică", eliptică, concentrarea cvasiermetică. Mai bine individualizate sunt poemele de factură parodică – o parodie a gesticulației romantice, prin punerea în ecuație a „mecanicului" cu „viul": „Iubita mea dezarticulată perpendiculară/ splina ta e mașină de cusut nori", „prin sânge circulă-mi ca un ford cu faruri"; sau a sentimentului – și el romantic – al naturii: „Norii au staționat preocupați de probleme agrare", „păsări de sifon trec în văzduh în staul vacile solfegiază în saboți" etc. Însuși programul „integralist" e interpretat ludic, ca în poemul dedicat futuristului F. T. Marinetti: „Integraliști vom schia în văzduh cu avioane/ să ne amuzăm vom aprinde constelațiile cu cox/ ultra–poeți vom ateriza dinadins pe stadioane/ ca să scrim poeme și să facem matchuri de box". Versurile reluate din revista *unu* indică în schimb contaminarea de universul imaginar și tehnicile suprarealismului, prin coloratura onirică și insolitul asociativ. Ciclul *Rămase acasă*, de versuri inedite, sugerează o anume „cuminție" a atitudinii de frondă avangardistă, o relativă

Scanned with OKEN Scanner

clasicizare; scade, totodată, şi valoarea poetică a textelor. În ce priveşte poemele în proză din *Moartea vie a Eleonorei*, ele oferă unele dintre mostrele cele mai caracteristice pentru suprarealismul românesc, apropiindu-se în cea mai mare măsură de experienţele similare din literatura franceză. Accentul cade şi aici, până la exces, pe imagismul neobaroc, într-o viziune ambiguă, de feerie şi coşmar, definitorie pentru „frumuseţea convulsivă" suprarealistă. Publicistica literară a lui **Şt. R.** din ciclurile *Scurt circuit* şi *Interferenţe* se situează, ca la toţi poeţii avangardei, la frontiera dintre poemul în proză, eseul critic şi manifest. Fraza e din nou supraîncărcată de imagini, construite – în medalioanele–recenzii din *Scurt–circuit* – în sensul indicat de autorul comentat/ elogiat, într-un stil exaltat, de înflăcărată adeziune; la rândul lor, *Interferenţe*-le definesc un militant fervent pentru ideile mişcării de avangardă, dotat deopotrivă pentru întâmpinarea entuziastă, cu dezlănţuiri de imagini spectaculoase prin ineditul lor, ca şi pentru ironia şi sarcasmul pamfletarului. Inegale ca substanţă şi forţă expresivă, aceste pagini oferă totuşi o imagine nuanţată a militantului angajat în afirmarea crezului avangardist până la despărţirea treptată de acesta în anii 1932-1933, o dată cu orientarea scriitorului spre stânga politică; suprarealismul va deveni atunci „falsa avantgardă", iar adeziunilor avangardiste li se va substitui angajarea politică concretă. Cu privire la această evoluţie, *Ospăţul de aur* oferă un „dosar" aproape complet.

EDIŢII: *Ospăţul de aur*, Bucureşti, 1968; *Ospăţul de aur*, ediţie îngrijită, studiu introductiv şi note de Ion Pop, Bucureşti, 1986.

REFERINŢE CRITICE: I. Pop, *Avangardismul poetic românesc*, 1969; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, antologie, 1983; D. Micu, *Modernismul românesc*, II, 1985; I. Pop, *Avangarda în literatura română*, 1990 (ed. a II-a, 2000); Gabriela Duda, *Literatura românească de avangardă*, Antologie, prefaţă, postfaţă, tabel cronologic, note, comentarii şi bibliografie de..., 1997.

I. P.

OSTAŞII NOŞTRI — Ciclu de poezii de Vasile Alecsandri, apărut în broşura cu acest titlu la Bucureşti, în 1878, având următorul sumar: *Balcanul şi Carpatul, Odă ostaşilor români, Sergentul, Peneş Curcanul, Păstorii şi plugarii, Fraţii Jderi, Căpitanul Romano, Hora de la Plevna, Hora de la Griviţa, Marşul călăraşilor* şi sceneta *La Turnu–Măgurele*. În 1880, când se publică în al IX–lea volum de *Opere complete*, ordinea poeziilor e parţial schimbată, se elimină *Marşul călăraşilor* şi se adaugă *Epistolă generalului Florescu*. Lipseşte din ambele volume poezia *Eroii de la Plevna*, aparţinând evident acestui ciclu, apărută postum. Poeziile au fost scrise între mai 1877 şi februarie 1878 şi publicate în ziare şi reviste, cea mai mare parte în „Convorbiri literare". Ele sunt „ocazionale", create în febra evenimentelor legate de lupta pentru cucerirea independenţei, şi încheie în chip fericit una dintre principalele direcţii ale poeziei alecsandriene, cea patriotică şi cetăţenească. Mărturie a climatului sufletesc din care au răsărit versurile acestui ciclu stă scrisoarea poetului către I. Negruzzi din 22 oct. 1877: „De-acum, mă pot duce pe urma amicilor mei dispăruţi; mi-am văzut visul cu ochii; nu mai pot vedea nimic mai frumos". Acest înălţător şi mobilizator patriotism **A.** doreşte să-l insufle şi contemporanilor săi, aşa cum o făcuse altădată prin *Deşteptarea României* sau *Hora Unirei*, ceea ce nu-i îngăduie prea multă zăbavă asupra textului. Cu toate acestea, el găseşte unghiuri variate de abordare a evenimentului şi modalităţi de expresie literară diverse. Critici şi istorici literari au recunoscut în autorul *Ostaşilor noştri* pe „primul şi cel mai bun rapsod al vitejiilor şi jertfelor de sânge care au asigurat independenţa tânărului stat român" (G. Munteanu).

Ciclul se deschide cu *Balcanul şi Carpatul*, prezentare alegorică a înfruntării dintre trufaşul, dar decrepitul Imperiu Otoman, condamnat de istorie („şters din cartea lumei"), a cărui deviză e „sclavia", şi tânărul stat român, ce doreşte „neatârnarea". *Odă ostaşilor români* exprimă în versuri ample, de o însufleţită solemnitate, sentimentele de veneraţie ale poetului, ca exponent al întregii ţări, faţă de eroii anonimi, care făuresc prin lupta şi jertfa lor independenţa patriei. Aflat în postura „bardului bătrân", ce a cântat „în tinereţe strămoşeasca vitejie", **A.** vine acum, „cu inima crescută şi cu sufletul mai tare", să preamărească faptele de arme ale contemporanilor, care, „de la domn pân' la opincă", se arată la înălţimea înaintaşilor,

Scanned with OKEN Scanner

construind o punte trainică între trecut și viitor. După o scurtă recapitulare a victoriilor prin care luptătorii au ridicat deja „o țară mică peste-o mare-mpărăție", poetul îi asigură pe eroi că sunt însoțiți de bătăile de inimi ale întregului neam, care plânge pe cei ce cad și fericește pe învingători. Imaginea soarelui neatârnării și perspectiva renașterii naționale sunt chemate să-i însuflețească pe ostași până la izbânda finală. Încheierea aduce o culminație în sublinierea valorii supreme a luptei „ostașilor noștri", realizată într-o exprimare sentențioasă, pregnantă, bazată pe repetiție și unele imagini metaforice, prezente și în alte momente ale poeziei: „Că din vultur vultur naște, din stejar stejar răsare", „Ce la vechiul nostru nume au adaos un renume/ Dus pe Dunăre în Marea și din Mare dus în lume", „Astăzi lumea ne cunoaște: *Român* zice, *Viteaz* zice". Sub retorismul versurilor, palpită căldura participării afective a poetului, care-i îmbrățișează pe luptători, exprimată în varii apelative: „Dragii mei vultani de câmpuri, dragii mei șoimani de munte", „O, viteji de viță veche", „O, copii! de voi sunt mândru...". Temperatura morală înaltă se traduce frecvent prin propoziții exclamative și interogative, cu un impact asupra cititorului. Cele mai caracteristice piese ale ciclului aduc o prezentare „realistă" a războiului din perspectiva ostașilor de rând, a „păstorilor și plugarilor", care au plecat de la vetrele lor să cucerească independența. De o notorietate ieșită din comun s-a bucurat *Peneș Curcanul*, amplu monolog în care unicul supraviețuitor, grav rănit, evocă epopeea eroică a unui grup de dorobanți vasluieni căzuți în război. Plecarea la luptă, bazată pe înțelegerea imperativului eliberării naționale („Din câmp, de-acasă, de la plug/ Plecat-am astă-vară/ Ca să scăpăm de turci, de jug/ Sărmana, scumpa țară"), are loc sub semnul voioșiei și al încrederii și cu binecuvântarea tuturor celor întâlniți în cale. Într-un puternic contrast, eroul trece la starea prezentă, meditând, printr-o comparație dezvoltată, la cruzimea morții în război („Crud e când intră prin stejari/ Năprasnica secure,/ De-abate toți copacii mari/ Din falnica pădure!/ Dar vai de-a lumei neagră stea/ Când moartea nemiloasă/ Ca-n codru viu pătrunde-n ea/ Și când securea-i coasă!") și exprimându-și sfâșietoarea jale pentru pierderea „fraților", „cu toți pieriți în floare". Urmează un fel de reportaj-pomelnic, în care se relatează luptele și mai ales moartea eroică a fiecărui dorobanț, în încleștarea războiului, ale cărui grozăvii sunt redate în imagini împrumutate folclorului sau universului agrar și cinegetic. Momentul culminant îl reprezintă relatarea asaltului Griviței, în „cea zi de sânge udă". Dinamismul și proporțiile bătăliei sunt sugerate prin enumerații și acumulare de verbe: „Prin foc, prin spângi, prin glonți, prin fum,/ Prin mii de baionete,/ Urcăm, luptăm... iată-ne-acum/ Sus, sus la parapete". Sublima victorie a costat viața ultimilor dorobanți: „Ura! măreț se-nalță-n vânt/ Stindardul României!/ Noi însă zacem la pământ,/ Căzuți pradă urgiei!". Prin acest contrast este subliniată ideea de bază a ciclului: înălțarea țării s-a produs prin sacrificiul fiilor ei. În final, Peneș, grav rănit și decorat cu „Virtutea militară", își dorește însănătoșirea pentru a se reîntoarce pe câmpul de luptă, făcând elogiul vitejiei și al morții eroice: „Că nu-i mai scump nimică az/ Pe lumea pământească/ Decât un nume de viteaz/ Și moartea vitejească!". Este și sensul întregii poezii, care nu se vrea o elegie. De aici, dinamismul și vioiciunea versificației. O reușită este utilizarea limbajului popular, cu unele elemente religioase, specific omului simplu aflat în mijlocul evenimentelor, care privește ca un lucru firesc sacrificiul pentru patrie. În *Sergentul*, revine figura simbolică pentru eroismul țăranului român, adevăratul făuritor al independenței. Înfățișarea lui mizeră și modestia vorbirii contrastează cu măreția sufletească și cu faptele săvârșite pe câmpul de luptă („Opinca-i era spartă, căciula desfundată,/ Dar fruntea lui de raze părea încoronată./ Calică-i era haina, Dar strălucea pe ea/ Și crucea „Sfântul Gheorghe" ș-a României stea"). Un alt element de contrast e prezentarea sergentului față în față cu strălucitul regiment de gardă rusesc, care-i dă onorul. Din aceeași categorie tematică fac parte *Frații Jderi* și *Păstorii și plugarii*. În prima este evocată moartea eroică a unuia din cei doi frați și vitejia dublată de mărinimie față de dușmanul rănit a celuilalt. *Păstorii și plugarii* elogiază la modul general aceste categorii sociale ce și-au abandonat îndeletnicirile pașnice și și-au transformat uneltele de muncă în arme de luptă pentru independența patriei. În poezie își face

Scanned with OKEN Scanner

loc şi tonul satiric la adresa „nemernicilor" care au râs „fără mustrare" de oamenii simpli. Nota eroică şi cea satirică se întâlnesc şi în *Căpitanul Romano*, în care moartea bravului ofiţer este prezentată în contrast cu atitudinea laşă şi brutală a superiorului său. Tonul satiric domină *Epistolă generalului Florescu*, o adevărată punte de legătură între *Satirele* lui Gr. Alexandrescu şi *Scrisorile* eminesciene, denunţând o societate în care meritul, în acest caz făurirea armatei române, este prigonit, în timp ce triumfă „hidoasa pocitură/ Care-a sădit în ţară invidie şi ură". În sfârşit, de o rară virulenţă satirică e poezia postumă aparţinând acestui ciclu, *Eroii de la Plevna*, înrudită cu pamfletele eminesciene din „Timpul" în denunţarea neglijenţei criminale a guvernanţilor faţă de dotarea armatei, care a transformat pe foştii eroi într-o ceată de cerşetori. Răspunzând unui orizont de aşteptare creat de împrejurările istorice, ciclul *Ostaşii noştri* s-a bucurat în epocă de un imens succes de public în toate provinciile româneşti, şi cu deosebire în Transilvania, unde a contribuit din plin la educaţia patriotică a tineretului şi a găsit numeroşi imitatori. În acelaşi timp, el s-a dovedit a fi „unul din cele mai omogene şi mai durabile din întreaga creaţie poetică a lui Alecsandri" (G. C. Nicolescu).

EDIŢII: *Ostaşii noştri*, Bucureşti, 1878 (2 ed.); *Opere complete*, IX, *Poezii*, IV (*Legende nouă*, *Ostaşii noştri*), Bucureşti, 1880; *Opere complete. Poezii*, I-II, Prefaţă de Ion Bianu, Bucureşti, 1896; *Opere complete*, I, *Poezii*. Cu o prefaţă de Al. Vlahuţă, Bucureşti, 1901 (ed. a II-a, 1904; ed. a III-a, 1909); *Poezii*, Bucureşti, 1922; *Poezii*. Introducere, biografie, notiţe, indice şi glosar de Gh. Adamescu, I-II, Bucureşti, 1940, 1946; *Poezii*, I-II. Ediţie îngrijită şi introducere de Elena Rădulescu-Pogoneanu, Craiova, 1940; *Opere alese*, I. Ediţie îngrijită de G. C. Nicolescu, Bucureşti, 1949; *Ostaşii noştri*, Bucureşti, 1952; *Poezii*, I-II, Ediţie îngrijită, adnotată şi comentată de G. C. Nicolescu. Cu o prefaţă de N. I. Popa, Bucureşti, 1954; *Poezii*, I-II. Ediţie îngrijită de G. C. Nicolescu, C. Căplescu, G. Rădulescu. Cu un studiu introductiv de C. Regman, Bucureşti, 1957; *Opere*, II, *Poezii*. Text ales şi stabilit de G. C. Nicolescu şi G. Rădulescu-Dulgheru. Studiu introductiv, note şi comentarii de G. C. Nicolescu, Bucureşti, 1966; *Pasteluri. Ostaşii noştri*. Antologie, prefaţă şi note de V. Adăscăliţei, Bucureşti, 1967; *Ostaşii noştri*. Ediţie întocmită şi prefaţă de Mircea Iorgulescu, Bucureşti, 1972; *Poezii*. Antologie, postfaţă şi bibliografie de Cornel Regman, Bucureşti, 1976; *Poezii*, I-II. Prefaţă de Paul Cornea, Bucureşti, 1977; *Poezii*, Bucureşti, 1987; *Ostaşii noştri*, Timişoara, 1995; *Doine şi Lăcrămioare, Mărgăritărele, Pasteluri, Ostaşii noştri*. Antologie, comentarii şi referinţe critice de C. Mohanu, 1996; *Poezii*. Postfaţă, tabel cronologic şi referinţe critice de Aurel Goci, Bucureşti, 1997.

REFERINŢE CRITICE: N. Petraşcu, *Vasile Alecsandri*. Studiu critic, 1894 (ed. a II-a, 1930); N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX-lea*, II, 1908; N. Zaharia, *Vasile Alecsandri. Viaţa şi opera lui*, 1919; O. Goga, *Precursori*, 1930; Ş. Cioculescu, Vl. Streinu şi T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, I, 1944 (ed. a II-a, 1971, ed. III, 1985); G. Călinescu, *Vasile Alecsandri*, 1965; G. C. Nicolescu, *Structură şi continuitate*, 1970; Ion Roman, *Alecsandri. Orizonturi şi repere*, 1973; G. Munteanu, *Sub semnul lui Aristarc*, 1975; T. Vârgolici, *Ecouri literare ale cuceririi independenţei naţionale*, 1976; Emil Ghiţulescu, *Vasile Alecsandri*, 1979; *Vasile Alecsandri. Studii şi articole despre opera lui*, 1980; Al. Piru, *Surâzătorul Alecsandri*, 1991; *Vasile Alecsandri. Comentat de Gheorghe Mitrache*, 1995.

S. I.

OSTINATO — Roman de Paul Goma. Deoarece autorul a făcut, după Revoluţia de la Budapesta (1956), închisoare din motive politice, urmată de domiciliu obligatoriu în Bărăgan, reprezentând, astfel, din punctul de vedere al autorităţilor comuniste, un *caz* şi mai cu seamă pentru că foloseşte în scrierea romanului material autobiografic (ce devine, în ochii cenzurii, material politic), romanul – început încă pe când se afla în Bărăgan, reluat în 1965 şi considerat încheiat în 1966, chiar dacă, şi după această dată, **P. G.** continuă să îl rescrie – este refuzat, apoi amânat sistematic de către editori. Un prim manuscris (cu titlul *Cealaltă Penelopă, cealaltă Ithacă*) este propus în 1966 Editurii de stat pentru literatură şi artă (ESPLA) care îl respinge sub motivul că nu se debutează cu un roman, ci cu proză scurtă. În 1967, revista germană din România *Neue Literatur* publică un fragment din *Ostinato* în traducerea Annemonei Latzina şi a lui Dieter Schlesak, fragment remarcat – înainte de apariţie, în redacţia revistei – de Miron Radu Paraschivescu care, cel dintâi, îl va considera pe tânărul autor „un Soljeniţîn român". Tot în acelaşi an, **P. G.** trimite prima variantă a romanului în Occident, pentru ca la sfârşitul anului următor o a doua variantă să ia aceeaşi cale. Într-o manieră rămasă unică în România socialistă – unde relaţiile cu străinătatea, ţinând de o zonă interzisă constituiau un secret maxim – **P. G.** nu pregetă să facă publică această ştire,

Scanned with OKEN Scanner

după cum tot el îşi va avertiza editorii (de la ESPLA, apoi de la Editura Eminescu) că traducerea are mari şanse să preceadă apariţia cărţii în ţară. Spre stupoarea multora, care îl suspectau pe autor de teribilism, *Ostinato* (tradus în germană de Marie–Therese Kerschbaumer) apare în octombrie la Suhrkamp Verlag şi, în acelaşi an, în traducerea lui Alain Paruit, sub titlul *La cellule des liberables*, la Gallimard, în Franţa. Prestigiul romanului atinge statutul de vedetă în timpul Târgului de carte de la Frankfurt unde românii – protestând astfel faţă de apariţia cărţii în Occident fără girul puterii comuniste – îşi retrag standul. Cartea devine, în mod real, un succes internaţional, cu o presă excelentă, iar **P. G.** este asemuit de mai mulţi recenzenţi cu Soljeniţîn. În România, cartea va apărea doar după Revoluţia din 1989, fiind publicată la Bucureşti de către Editura Univers într-o colecţie (*Ithaca/ Scriitori români din exil*) pe care, defel întâmplător, ci din întemeiate motive de prestigiu şi întâietate, o inaugurează. Romanul va face, la scurtă vreme după apariţie, obiectul şi pretextul unei ample convorbiri purtate de **P. G.** cu Al. Cistelecan, publicată în foileton de revista *Vatra*, începând cu nr. 4, 1992 până în nr.6, 1993.

Ostinato este una dintre cele mai complexe şi mai reprezentative expresii ale voinţei de schimbare care animă la acea dată – în aşa-numita perioadă de dezgheţ politic, de liberalizare – literele româneşti şi în mod special generaţia tânără din care **P. G.** făcea parte (solidaritate generaţionistă pe care scriitorul o marchează şi deschizându-şi două dintre părţile cărţii sale cu citate din Nichita Stănescu şi Ion Alexandru). Intenţia reformatoare, modelând cu pregnanţă atât aspectul compoziţional, cât şi cel tematic al romanului, este evidentă. Sub aspect compoziţional, **P. G.** duce dorinţa de înnoire a formei româneşti până la a-şi plasa cartea – aşa cum, de altfel, mai încercau la acea dată scriitorii din grupul oniric, dar şi un D. R. Popescu sau chiar, în alte forme, un N. Breban – într-o zonă a experimentului. Convins (după cum arată amplele pagini de poetică pe care romanul le cuprinde, motivându-şi din interior ofensiva experimentală) că „suntem încă robii succesiunii", **P. G.** îşi propune, asemenea personajului său Ilarie Langa, să iasă de sub stăpînirea temporalităţii şi a logicii printr-o construcţie a simultaneităţii („să prefacem succesunea în simultaneitate"). În acest sens sunt întrebuinţate atât procedeele îndrăzneţe (mai ales pentru proză) preluate din avangardă (plecând de la banala spargere/ abolire a normelor de sintaxă şi punctuaţie până la dispunerea grafică a limbajului în pagină pentru a susţine imagistic tema – în manierea caligramelor lui Apollinaire), cât şi tehnici din repertoriul clasicizat – dar care fuseseră interzise scriitorului român în timpul realismului socialist – al marii proze de secol XX, menite să redea fluxul liber al conştiinţei şi relativismul perceptiv: schimbarea rapidă a punctului de vedere, suprapunerea şi intersectarea vocilor, prezenţa – în retrospecţie – a flash-urilor şi a exprimării i-logice (întrucât imaginile beneficiază de întreaga libertate de asociere, necontrolată de raţiune) etc.. Pe lângă teoria simultaneităţii, **P. G.** pledează în *Ostinato* – tot prin intermediul personajului Ilarie Langa – pentru două alianţe mai puţin cultivate în spaţiul prozei: cu muzica şi cu visul. În cazul celei dintâi, mai interesante decît teoriile muzicale pe care Ilarie i le expune pictorului Oscar sunt consecinţele care decurg de aici (şi din instrucţia muzicală pe care **P. G.** o are) în chiar planul compoziţiei româneşti prin utilizarea unor tehnici proprii compoziţiei muzicale care dau în mare măsură caracterul poematic al romanului. O a doua alianţă care îl preocupă pe Ilarie langa (şi care dovedeşte, o dată în plus, că în epocă **P. G.** a fost un apropiat al grupării onirice) este cea dintre proză şi vis, cu precizarea – novatoare – că proza nu trebuie să treacă visul printr-o operaţie de „epicizare" (deşi sunt savuroase paginile în care – contrazicând teoria – dimineaţa, la „programul de vise", deţinuţii îşi povestesc visele), ci să-l redea în „forma iniţială", adică „simultaneizat".Pe mai multe pagini (între care se detaşează integral cartea a doua, *Rotund,* ce este o transcriere a vieţii din somn a lui Ilarie)se exploatează tocmai aspectul oniric, reflectând dezordinea psihică, suprapunerea de imagini, dar şi unele abisalităţi care apar în timpul visului, în special al celui nocturn, dar fără a ocoli nici visul de zi, reveria. Dacă, de obicei, asemenea tentative experimentale sunt aşezate în slujba rafinamentului şi pledează pentru

Scanned with OKEN Scanner

autonomia, ba chiar exclusivismul estetic, în cazul de față ele slujesc valorile morale pentru că „arta nu se poate sustrage moralei". Aceasta înseamnă că cea de a doua rădăcină a poeticii lui Goma (ea însăși tematizată) se implântă în *adevăr* (artistul trebuie „să spună adevărul, ca un om liber, fiindcă adevărul face ca spiritul să devină liber"), *curaj*, lupta în contra răului și refuzul de a batjocori, prin minciună, cuvântul care este socotit de esență metafizică: „La început a fost Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul, așa scrie la Evanghelia de la Ioan, așa începe. Mare păcat să batjocorești Cuvântul." Pentru ca arta să exprime în mod real aceste valori ea trebuie, însă, să evite poziția de supusă: „Cine așteaptă să i se dea voie nu-i scriitor!" apreciază, la fel ca unul dintre personajele lui Soljenițîn din *O zi din viața lui Ivan Denisovici*, Catinca, iubita lui Ilarie. Numai în stare de eliberare de orice constrângere arta va căpăta un veritabil rol militant într-un sens etic, iar nu politic, și se va putea defini ca „singurul continent unde poți face câte revoluții dorești, fără să le faci oamenilor rău". Departe de a fi singular în aceste propoziții de poetică (cei mai mulți scriitori din generația sa – de la D. R. Popescu la A. Buzura – pun explicit arta în slujba adevărului și recomandă atitudinea de curaj), care vin să dubleze liberalizarea compozițională cu liberalizarea tematică, Goma este unic prin faptul de a fi ignorat că această liberalizare are bariere și praguri, impuse și controlate de putere. Unul dintre aceste praguri este cel al celulei pe care *Ostinato* îl trece, încălcând o interdicție și divulgînd mai multe secrete de stat. Cea mai lungă parte a romanului (*Prima carte*) este plasată, în durata unei zile, în „celula de liberare", unde deținuții de drept comun așteaptă plecarea acasă. Sub această pavăză – a detenției de drept comun – este dezvăluită viața închisorii, inclusiv a celei politice, cu programul ei rudimentar, făcut din ordine aberante și executat sub supravegherea unor gardieni primitivi și abuzivi. În plus, unii dintre deținuți au avut un destin marcat de evenimente politice, ceea ce îi furnizează lui **P. G.** motivația pentru a investiga și această zonă. Astfel, Guliman, personalitatea cea mai pregnantă a celulei, de felul său – după cum singur se recomandă – „șut cinstit", ajunge să încaseze „zece coți"(adică 10 ani) pentru că, la beție, într-o crâșmă din Obor, a făcut o „rimăperfectă"(„Păi ia să trăiască republicanii, /Până vine-Americanii!"), vitejie regretată cu amărăciune și injurii: „'Le-muma-n cur ș'la ăia, cu numili de-l poartă, azi și mâine, că după ce tot mereu nu mai vine, ne bagă și la suspin pe bază de rimerfectă..." În bună măsură prin intermediul acestui avatar al lui Pațanghel se face intrarea în lumea detenției politice care, pierzând din gravitate și din pregnanță (efecte care se realizează – e una dintre lecțiile lui Soljenițîn din *O zi din viața lui Ivan Denisovici* – și prin austeritatea punctului de vedere), poartă astfel o pecete ludică, de farsă cu aspecte macabre, împrumutată de la povestitorul ei. Atunci cînd – spre exemplu – Guliman face vorbire, după propria lui expresie, „dîn dosarul lu Goiciu", acest sinistru personaj cu existență reală (a fost directorul închisorii din Gherla, iar numele său, ca și al gardienilor, este dat în clar potrivit deciziei exprese a lui Goma de a-i numi întotdeauna pe torționari cu numele lor reale, chiar și în operele de ficțiune) este transferat din odios în pitoresc (putând trezi chiar simpatia) grație limbajului colorat, pangli-găresc, al țiganului. Politicul este bine infiltrat și în biografia lui Langa (construită prin folosirea multor date autobiografice, inclusiv prin împrumutul datei de naștere): părinții i-au fost hărțuiți de securitate (cu o scenă atroce de pângărire a mamei la anchetă), generația sa este crescută prin intervențiile brutale ale unui regim totalitar (dacă un coleg de liceu este exmatriculat – într-o scenă memorabilă, de absurd copios – pentru vina de a fi înălțat un porumbel la mitingul de doliu după Stalin, colegii de studenție ajung cei mai mulți după gratii, ca unii care și-au exprimat speranța și acordul față de Revoluția din Ungaria), iar el însuși în timpul detenției de drept comun – Langa este condamnat pentru faptul de a-i fi administrat o injecție letală mamei muribunde – este implicat într-o intrigă politică, ceea ce îi permite scriitorului să dea în vileag metodele de anchetă politică, maniera securității de a construi scenarii fantasmagorice pentru inculpare etc.. Acest bogat material epic (la care se adaugă multe din poveștile deținuților de drept comun) se structurează în jurul câtorva teme: memoria („în viață rămânând, rămâi cu memoria"), iubirea (mai multe prezențe feminine populează reveriile și amintirile lui

Scanned with OKEN Scanner

Ilarie) şi relaţia cu mama. După cum deţinuţii, în general, „nu-şi doresc libovnicele ci mamele", la fel Ilarie consacră cele mai multe aduceri aminte, cele mai complexe reverii, dar şi cele mai cumplite coşmaruri mamei sale. Tema mamei constituie, de altfel, tema cea mai îndrăzneaţă a romanului şi doar concurenţa pe care i-o fac dezvăluirile politice poate explica insuficienta atenţie care i-a fost acordată. Ilarie nu este doar o victimă a închisorii, ci şi un înrobit al mamei sale, de care este legat nu numai printr-o mare iubire, ci şi prin actul cumplit de a o fi ucis. Obiect al venerației filiale (care merge până la fetişizarea veşmintelor), figura maternă este tratată aici cu multă complexiate, registrul apariţiei sale oscilând între avatar al Fecioarei Născătoare şi – la antipod, în termeni freudieni – ca marea femeie dorită (pe care, în unul din cumplitele sale coşmaruri, fiul o posedă). Romanul însuşi se încheie cu o sugestie referitoare la posibila eliberare de mamă: întors de câtva timp acasă, Ilarie se pregăteşte să intre în fosta odaie a mamei, al cărei prag, după actul uciderii/ euthanasiei fiul nu-l mai trecuse: „trase – aer – în – piept – şi – deschise". După trei decenii de la apariţia sa, la întrebarea pe care romanul a suscitat-o (dacă scriitorul are talent sau curaj) şi care l-a însoţit mai apoi constant pe **P. G.** cred că se poate răspunde că **P. G.** le are pe amândouă şi chiar că el posedă un *exces* de talent care rezidă, evident, în simţul limbii excepţional şi în uşurinţa de a scrie. După cum evident este că, având o impetuozitate care era a tinereţii sale, dar şi a perioadei de liberalizare, şi o nestăpânire proprie celui care are foarte multe de mărturisit, **P. G.** a vrut să scrie în acest prim roman al său totul, încărcându-l cu prolixităţi şi lungimi nepermise. Nu talentul, ci o anume disciplină a compoziţiei lipseşte acestei cărţi pentru a fi marea carte care ar fi putut şi care ar fi meritat să fie; aşa, ea rămâne doar o carte interesantă, foarte curajoasă, a unui tânăr prozator înzestrat, dintr-un regim totalitar, care n-a mai parvenit la înălţimea şi maturitatea unui Soljeniţîn.

EDIŢII: *Ostinato*, Bucureşti, 1991.

REFERINŢE CRITICE: Monica Lovinescu, *Unde scurte*, 1990; Florin Manolescu, în „Luceafărul", nr. 4, 1992; Romaniţa Constantinescu, în „România literară", nr. 12, 1992; Cornel Moraru, în „Vatra", nr. 6, 1992; Virgil Ierunca, *Subiect şi predicat*, 1993; Ion Simuţ, *Incursiuni în literatura actuală*, 1994; Cornel Ungureanu, *La Vest de Eden*, 1995; Ruxandra Cesereanu, *Călătorie spre centrul Infernului*, 1998.

S. C.

OUL DOGMATIC — Poem de Ion Barbu. Datată „ajunul Paştelor, anul 1925", poezia a fost tipărită iniţial în „Cetatea literară", anul I, nr. 2, 15 ian. 1926, sub titlul *Vegetariana*. Inclusă apoi în ciclul *Uvedenrode* din *Joc secund* (1930) **I. B.** îi modifică titlul în *Oul dogmatic*, rescriind în acelaşi timp o parte din expresiile versiunii publicate în revistă. Sub această formă, definitivă, a fost reprodusă în cotidianul independent „Tribuna nouă", Cluj, număr special de Paşti, anul III, 1947, nr. 428, p. 3, însoţită de o „Notă la *Oul dogmatic*", sub semnătura lui Ioanichie Olteanu. În toate cele trei imprimări există drept *moto* un verset din cartea întîi a lui Moise: *Dogma: Şi duhul Sfânt se purta deasupra apelor*, punctându-se – în acest mod – un anumit moment din Geneză, respectiv timpul premergător creaţiei propriu–zise, interludiul dintre creaţia fizică şi trezirea la conştiinţă.

Integrat în ciclul *Uvedenrode* poemul *Oul dogmatic* se construieşte pe simbolul universal al creaţiei – oul – adevărată axă conceptuală ce sudează cele patru părţi alcătuitoare. Motoul sugerează, în cheie biblică, momentul ce anticipă creaţia propriu–zisă, mai exact, „starea intermediară între creaţia fizică şi trezirea la conştiinţă" (Gy. Mándics). *Oul dogmatic* postulează în versuri aproape gnomice categoria *increatului*, lizibilă de pildă şi în *Increat* sau în balada *Riga Crypto şi Lapona Enigel*, unde vegetativul Crypto şi solara Enigel sunt ipostazele aceleiaşi stări, ce permite de altfel dialogul din vis. Mai explicit, fără-ndoială, *Oul dogmatic* reiterează, la scară microcosmică, drama din baladă. Întreaga poezie e o lecţie de iniţiere în taina creaţiei văzută *in potentia*, de unde aspectul oarecum discursiv din prima parte: „E dat acestui *trist norod*/ Şi oul sterp ca *de mâncare*". Mărturisirea, impersonalizată, corelează cuvintele subliniate: norodul nu poate fi decât ignorant în înţelegerea sâmburelui ascuns – *primum movens* – al Universului. Atributul precis dat oului (sterp) a fost necesar pentru a-l disocia de celălalt. „Dar *viul ou*, la vârf cu plod,/ Făcut e să-l privim *la soare*!".

Scanned with OKEN Scanner

Simetria e directă şi contrastantă (sterp/ viu), pentru a frapa cititorul aflat pe prima treaptă de iniţiere, unde se sugerează doar relaţia complementară dintre *plod* şi *soare*. Rămânem, în continuare, în sfera generalului, dar ideea ce apare acum zguduie cel mai mult: omul se naşte pentru a muri. Destin complet, circular, oul e „palat de nuntă şi cavou". Legea contrastului apare iarăşi, dar în sânul aceluiaşi vers, subliniindu-se structura internă, autotelică a acestei dialectici amare, pe care oul – „nevinovat" şi „nou" – o conţine echilibrând, fără s-o ştie, fiinţa cu nefiinţa, viaţa cu moartea. Starea lui e una vegetativă, de somnie, deosebindu-se totuşi principiul generator feminin (albuşul) de cel masculin (plodul), ultimul conferind viaţă prin „sărutul plin// Albuşului în hialin". Până aici versurile sunt perfect echilibrate, cu rime bazate şi ele pe simetrii clasice, tocmai pentru a scoate în relief ideea de bază. Ea poate fi înţeleasă de către neiniţiaţi numai prin opoziţie la realităţile prozaice ale vieţii: mâncare/ *soare*; închis/ *vis*. Şi, cu toată concentrarea celor trei strofe, ultimul vers din fiecare stârneşte rezonanţa hotărâtoare, intelectual–afectivă: „Făcut e să-l privim la soare"; „Palat de nuntă şi cavou"; „Ca trupul drag surpat în vis". Esenţa oului, „plodul", se află „în polul plus", de neatins, gândit doar ca stare de pre–existenţă, „unde glodul/ Pământurilor n-a ajuns". Versurile sunt structural deosebite de precedentele, totul e o incantaţie lentă, aproape o rugă, prin care răzbate tristeţea demiurgului faţă de omul obişnuit, admonestat pentru amnezia sa ireversibilă: „Om uitător, ireversibil,/ Vezi Duhul Sfânt făcut sensibil?/ Precum atunci, şi azi–întocma:/ Mărunte lumi păstrează dogma". Acest „ou–simbol" ilustrează, face sensibil principiul *pars pro toto*: mărunta sa lume păstrează, intactă, *dogma* (=„palat de nuntă şi cavou"), adică echilibrul fragil, constitutiv *increatului*. Faza virginală, potenţială („vii ape fără stuh") refuză „oul roşu" – simplu obiect de consum – nu şi „oul cu plod" asociat, din nou, *soarelui* („Îl urcă-n soare şi-l cunoaşte!"). Versul repetă de fapt ideea din „Făcut e să-l privim la soare". Contemplat în lumina solară, oul ne iniţiază în raportul dialectic dintre Viaţă şi Moarte. „Urcarea în Soare" certifică omologia esenţială: „După cum soarele e centrul vital al Universului, gălbenuşul reprezintă un Soare micşorat la scara microcosmică a Oului" (Marin Mincu). Iar „sărutul plin" – deci *nunta*, un alt concept important în lirica barbiană – e urmat firesc de intrarea în ciclul evolutiv, tragic întrucât părăseşte orizontul pur al *increatului* îndreptându-se către moarte, înscrisă şi ea în „ceasornicul–minutar" al gălbenuşului: „Şi mai ales te înfioară/ De acel galben icusar,/ Ceasornic fără minutar/ Ce singur scrie când să moară/ Şi ou şi lume. Te-nfioară/ De ceasul galben, necesar.../// A morţii frunte-acolo-i toată./ În gălbenuş, / Să roadă spornicul albuş,/ Durata-nscrie în noi o roată./ Întocma – dogma". Deplasarea de la „palatul de nuntă" la „cavou" şi invers e legică, necesară, de unde „roata" exprimată temporal, în „ceasul galben, necesar" în care – semn al vieţii şi al thanaticului – o „să roadă spornicul albuş". Revenirea la „dogmă" în sens de ciclicitate fatală este sugerată de aliteraţii şi subtile jocuri combinatorii între „nivelul plastic figurativ şi cel autoreferenţial al cuvântului" (Ion Pop): *icusar* poate fi luat ca anagramă pentru *ceasornic*, preluat sub formă de *ceas* şi cu ecouri în *necesar* ş. a. Acceptarea *făcutului* înseamnă deci limitare în timp şi, în consecinţă, maculare în „glodul/ Pământurilor", de unde refuzul – în finalul poemului – al *nunţii* întâmplate (id est: ciclul vital) şi opţiunea declarată pentru puritatea *increatului*. Ca ipostază conceptuală a *virtualului*, el vertebrează universul poeziei barbiene. Oul ca şi concept–imagine este afin – prin „polul *plus*" – cu Isarlîkul aflat „într-o slavă stătătoare", dar şi cu melcul de dinaintea trezirii sale la viaţă/ moarte (*După melci*). Numai în faza potenţială, de nemanifestare *oul* îşi păstrează calitatea de „simbol hermetic" (G. Călinescu) şi caracterul iniţiatic. Ultima parte reia, într-o formă superior didactică, antinomia fundamentală (sterp–viu) şi axioma purităţii originare: „Încă o dată: / E Oul celui sterp la fel, / Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-n el. / Şi nici la cloşcă să nu-l pui! / Îl lasă-n pacea întâie a lui, // Că vinovat e tot făcutul, / Şi sfânt – doar nunta, începutul".

EDIŢII: *Joc secund*, Bucureşti, 1930 (ediţia a II-a, bibliofilă, îngrijită de Romulus Vulpescu, Bucureşti, 1986); *Joc secund*, ediţie şi cuvânt înainte de Al. Rosetti şi Liviu Călin, Bucureşti, 1966; *Versuri şi proză*, ediţie îngrijită şi prefaţă de Dinu Pillat, Bucureşti, 1970 (ed. a II-a, Bucureşti, 1985); *Poezii*, ediţie îngrijită de Romulus

Scanned with OKEN Scanner

Vulpescu, Bucureşti, 1970; *Poezii*, antologie, prefaţă şi comentarii de Marin Mincu, Bucureşti, 1975; *Opere I. După melci. Joc secund*, prefaţa, stabilirea textului şi aparatul critic de Mircea Coloşenco, Cluj–Napoca, 1997.
REFERINŢE CRITICE: Tudor Vianu, *Ion Barbu*, 1935 (reluat în *Opere*, vol. 3, 1973); G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); Valentin Taşcu, *Incidenţe*, 1975; Şerban Foarţă, *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*, 1980; Mandics Gy., *Ion Barbu – „Gest închis"*, 1984; M. Papahagi, *Critica de atelier*, 1983; Ion Pop, *Jocul poeziei*, 1985; Ioana Em. Petrescu, *Ion Barbu şi poetica postmodernismului*, 1993.

M. M.

Scanned with OKEN Scanner

P

PAGINI BIZARE — Schițe de Urmuz (pseudonim al lui Dem. Demetrescu-Buzău). Dem. Demetrescu-Buzău își scrie schițele în anii 1907-1908, ca pe niște „glume", „bucăți literare curioase, de o căutată originalitate" (art. semnat C. [Gh. Ciprian] în *Dimineața*, 26 nov. 1923), menite să fie citite în cerc restrâns, prietenilor și familiei. În 1922, Tudor Arghezi îi învinge timiditățile excesive și îl convinge să publice unele dintre ele, sub pseudonimul Urmuz. Astfel, sub frontispiciul „pagini bizare" cerut de autor, apar *Pâlnia și Stamate*, *Ismail și Turnavitu* și *După furtună*, în nr. 2, 3, respectiv 6-7 ale revistei *Cugetul românesc*. Postum, după sinuciderea sa în 1923, apar *Emil Gayk*, *Plecarea în străinătate* și *Cotadi și Dragomir*, în *Punct*, nr. 9, 10, respectiv 11, 1925; *Algazy & Grummer*, în *Bilete de papagal*, nr. 16, 1928; *După furtună*, în *Contimporanul*, nr. 84, 1928; *Fragmente antologice*, în *unu*, nr. 9, 1929; *Cronicari (fabulă)*, în *unu*, nr. 31, 1930. Schițele vor fi reunite de Saşa Pană într-un volum intitulat *Opera*, la Editura *unu*, 1930.

Cele câteva zeci de pagini la care se rezumă „opera" lui **U.** violentează canonul literaturii noastre de început de secol, pregătind apariția avangardei și a literaturii absurdului. La fel cu Alfred Jarry în Franța, **U.** va fi văzut de către avangardiștii români drept un premergător, ale cărui schițe au circulat oral în mediile artiste și boeme. Noutatea șocantă a „paginilor bizare" constă într-o (aparent) completă gratuitate ludică, ce ignoră și răstoarnă toate rigorile și rețetele artei clasice sau realiste. Spre deosebire însă de zgomotoșii avangardiști de mai târziu, scopul lui **U.** nu este de a „epata burghezimea" la un mod insurgent, ci mai degrabă de a înlocui compensatoriu lumea reală cu un univers paralel. Lumea lui **U.** se înfățișează ca o oglindă deformantă, care funcționează după legi de distorsiune precise. *Weltanschauung*-ul urmuzian este o imagine în răspăr, anamorfotică, construită prin inversarea sistematică, punct cu punct, a lumii reale. Principiul ei este unul para-logic, para-noetic, aparența paranoică a textelor datorându-se răsturnării sistematice a *topoi*-lor gândirii obișnuite. A găsi *cogito*-ul acestui univers imaginar revine la a stabili unghiul de refracție sub care realitatea e transportată în operă. **U.** procedează la o refulare masivă a lumii reale, separând-o etanș de lumea fictivă. Pentru el, viața cotidiană este infernul, spațiu subteran, teratologic, angoasant. În oglinzile deformante, de bâlci, ale *Paginilor bizare*, se reflectă, în mod coșmaresc, figurile oamenilor din lumea reală. În ciuda imaginii grotești și ridicole pe care o oferă aceste oglinzi, ele construiesc totuși un univers catoptric, de cealaltă parte a realului. E adevărat, universul acesta paralel nu este un „mântuit azur", cum ar spune Ion Barbu, ci mai degrabă un panopticum terifiant. Totuși, prin însuși procesul reflecției, el îndeplinește o funcție cathartică. Chiar dacă procesul de purificare nu este unul de idealizare, ci unul de caricaturizare, lumea din oglindă își pierde în raport cu cea cotidiană greutatea materială. **U.** construiește prin scris un univers compensatoriu, în care, corectând „imperfecțiunile demiurgului", poate remodela umanitatea în uz personal, așa „cum ar fi trebuit și cum ar fi putut să fie". Mediul umilului grefier Demetrescu-Buzău, alcătuit din funcționarii de la tribunal, este exorcizat în figurile concentrate ale lui Grummer, Algazy, Ismail, Turnavitu, Dragomir. Oamenii în carne și oase, șterși în aparență, dar imposibil de evitat, egoiști și agresivi, ipocriți și imorali în fond, sunt transformați în păpuși caraghioase și inofensive, ce pot fi dezarticulate, pedepsite, apropriate. Actul scrisului devine o *anabasis* prin care **U.** sparge bolta infernului zilnic și iese spre un aer în sfârșit respirabil. Scriitorul trece prin oglindă, spre țara minunilor. Universul *Paginilor bizare* este, la fel ca basmele perfide ale lui Lewis Carroll, un ținut feeric, construit pe o anxietate liminală. A găsi *cogito*-ul acestor texte presupune, deci, a descoperi traiectoriile complicate prin care lumea este tradusă în operă. Având în vedere distanța bine calculată dintre realitate și ficțiune, se poate spune că **U.** a elaborat o serie de procedee de transfigurare ce seamănă cu mecanismele de cenzură pe care

Scanned with OKEN Scanner

conştiinţa le aplică visului (numai că aici realitatea corespunde materialului refulat, iar ficţiunea, gândurilor cenzurate, acceptate în conştiinţă). Procedeul cel mai simplu pe care îl pune în evidenţă o psihanaliză a poeticii lui **U.** se situează undeva la nivelul inconştientului lingvistic lacanian. „Trecerea prin oglindă" coincide cu o deviere a semiozei. Metoda urmuziană constă în *lectura literală a semnificanţilor* şi în *lectura la propriu a sensurilor figurate*. Primul procedeu semiotic funcţionează mai ales în cazul numelor, scriitorul construindu-şi personajele în funcţie de sugestiile fonetice şi lingvistice ale apelativelor lor. Din acest punct de vedere, *Paginile bizare* sunt un fenomen lingvistic primitiv, care derutează prin însăşi simplitatea lui. Ele sunt scrise ca şi cum autorul ar fi pierdut capacitatea de a distinge semnificantul de semnificat, printr-o amnezie semiotică deliberată. Arbitrariul semnului lingvistic, ce caracterizează relaţia dintre semnificant şi semnificat, este minat de la palierul său elementar, cel fonetic şi grafic. Focalizându-şi atenţia asupra caracteristicilor în sine al semnificanţilor, **U.** procedează la un travaliu complicat de sinestezie, asemănător celui prin care Rimbaud deducea anatomia senzorială a *Vocalelor*. Dispunerea spaţială a cuvintelor, forma grafică a literelor, acuitatea sau gravitatea sunetelor, asprimea sau melodicitatea de bază a silabelor sunt atent observate de scriitor. El lasă energia acestor semnale să-i irige vasele comunicante ale inconştientului, să-i provoace irizaţii şi străluciri, care apoi sunt surprinse pe retina imaginaţiei şi transformate în trăsături fizice. Pornind de la sugestiile numelor, scriitorul materializează şi asamblează componentele anatomice ale unor figuri mai mult sau mai puţin arcimboldiene. Criticii au observat că *Paginile bizare* parodiază fiziologiile literare la modă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În fapt, deformarea nu intervine la nivelul speciei ca atare, ci la nivelul „tipurilor" portretizate. Demersul lui **U.** este în continuare cel al unui fiziolog, care trece în revistă trăsături fizice, morale şi comportamentale, dar ele se aplică unor figuri reasamblate parodic. Analiza nu focalizează tipologii reale, proxenetul, cămătarul, muzicianul, militarul, delatorul etc., ci imaginile burleşti ale acestora, Ismail, Algazy, Fuchs, Gayk, Turnavitu, rezultate prin „traversarea oglinzii". În portrete, scriitorul nu reţine decât trăsăturile groteşti şi bestiale, ce duc la zoomorfism şi, la limită, la reificare. De aici provine aspectul mecanomorf al personajelor, anatomia lor aberantă, în care caracterul pare a fi întors dinăuntru către în afară, iar liniile psihologice sunt materializate în organe sau componente fizice. În acest fel, interpretarea literală a semnificantului numelor permite, printr-un asociaţionism sinestezic, decantarea nucleelor caracteriale ale personajelor. În continuare, pentru a da viaţă, gesturi, mişcări, comportamente, ticuri acestor personaje, **U.** pune la lucru un al doilea procedeu semiotic: interpretarea literală a metaforelor prin care ar putea fi descrise aceste atitudini. Scriitorul îşi şochează cititorii printr-o *lectio ad litteram*, printr-o lexicalizare a tropilor acolo unde limba cere de obicei o lectură figurată. Diferenţa de tratament poate fi rapid pusă în evidenţă printr-o comparaţie cu modul în care este folosită metafora de alţi scriitori. Eminescu, spre exemplu, tratează patriotul fanfaron drept un „stâlp de cafenea". Dacă ar fi rescris poemul eminescian ca o fabulă bizară, **U.** ar fi imaginat, probabil, un personaj fusiform, sculptat şi ornat cu frunze factice, din lemn geluit, care susţine pe cap tavanul unui bistrou. Nu există aşadar „absurdităţi" din lumea fictivă care să nu aibă un corelativ logic în lumea reală. Relaţia anamorfotică stabilită între referentul cotidian şi imaginea bizară reprezintă chiar cenzura pe care **U.** i-o impune realităţii la trecerea în ficţiune. Povestite ca nişte fabule groteşti, mizeriile lumii sunt mai degrabă hazlii decât respingătoare. Autonomia ludică pe care o capătă figurile patibulare sugerează că scopul principal al artei urmuziene nu este veştejirea pamfletară, adică lupta cu răul social şi moral, ci transfigurarea, adică catharsisul simbolic al urâtului. În elaborarea unei asemenea poetici anamorfotice, **U.** face apel, în continuarea procedeelor de deformare semiotică, şi la procedee de deformare semantică. Fără să fi cunoscut teoriile lui Freud, el experimentează, la nivelul creaţiei imaginare, aceleaşi principii pe care psihanalistul le identifica în elaborarea viselor. Astfel, portretele personajelor iau naştere printr-o *condensare* caricaturală. Prin procedeul lecturii literale a imaginilor şi a metaforelor, **U.** creează substanţa imaginară a personajelor. Prin

Scanned with OKEN Scanner

condensare, el asamblează aceste trăsături într-un set caracterial suficient pentru a schița un portret. Această selecție face ca modelele din realitatea curentă să transpară în lumea fictivă reduse la câteva tușe de penel. Ismaïl este compus din ochi, favoriți și rochie. Muzicianul Fuchs constată „cu regret că două din sunetele ce îl compuneau, alterându-se prin trecere de timp, degeneraseră: unul, în o pereche de mustăți cu ochelari după ureche, iar altul, în o umbrelă – cari împreună cu un sol diez ce îi mai rămase, dădură lui Fuchs forma precisă, alegorică și definitivă..." (*Fuchsiada*). O parte din componentele anatomice sunt imaginate printr-un *transfer* al accentului de pe un organ tabu spre un obiect. Acesta este cazul grătarului lui Algazy sau al ciocului de lemn aromatic și al bășicii cenușii de cauciuc pe care Grummer „o are înșurupată la spate, puțin deasupra feselor" (*Algazy & Grummer*). Fire bilioasă, Grummer stă ziua întreagă „cu ciocul vârât printr-o gaură sub podea", cu excepția momentelor în care reușește să-i atragă pe nesimțite pe clienți în discuții, „până ce, când îi vine bine, te plesnește de două ori cu ciocul peste burtă, de te face să alergi afară în stradă, urlând de durere". Cotadi posedă și el un pian montat deasupra feselor, care servește drept pisoar lui și celorlalți „clienți mai vechi ai magazinului" (*Cotadi și Dragomir*). În ceea ce îl privește pe Fuchs, la pubertate îi mai cresc „și un fel de organe genitale cari erau numai o tânără și exuberantă frunză de viță, căci era din firea lui afară din cale de rușinos și nu ar fi permis, în ruptul capului, decât cel mult o frunză sau o floare..." (*Fuchsiada*). Corespondentul feminin al frunzei de viță virile este „pâlnia ruginită" pe care o duzină de Driade, Nereide și Tritoni o scot din adâncul mării pe „o superbă cochilie de sidef", pentru a-l distrage pe filosoful Stamate de la castele sale meditații intelectuale (*Pâlnia și Stamate*). Capul aceluiași Stamate este înlocuit de „o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strâns înfășurată în cearșafuri ude...". Al treilea proces, *conversiunea ideilor în imagini vizuale*, reifică viața mentală și sufletească, transformând-o într-un grup de obiecte atașate personajului. Legăturile familiale sunt cel mai adesea simbolizate de sfori de toate dimensiunile. Familia Stamate trăiește legată de un țăruș. Atunci când Stamate decide să-și părăsească nevasta pentru a se dedica „pâlniei" („singura ființă de sex femeiesc cu un tub de comunicație ce i-ar fi permis să satisfacă și cerințele dragostei, și interesele superioare ale științei"), el își „taie în fiecare noapte, cu foarfeca, legăturile ce-l țineau atașat de țăruș". În schimb, atunci când constată că prin interiorul pâlniei începe să „treacă tot mai des", ca pe o „trambulină construită expres", și fiul său Bufty, Stamate „abia avu puterea să se ducă să se lege singur de țăruș" (*Pâlnia și Stamate*). Aflând că bărbatul ei se pregătește să plece pe o corabie în căutarea unei „foci", soția ambițioasă și netrebnică îl leagă pe protagonist „cu o funie de umerii obrazului și, după ce îl târî în mod barbar până la marginea corăbiei, îl luă și îl depuse fără nici o formalitate pe uscat" (*Plecarea în străinătate*). La fel, Ismaïl își plimbă „viezurele" „strâns legat cu odgon de vapor" (*Ismaïl și Turnavitu*). În sfârșit, apare la U. și un procedeu echivalent *elaborării secundare*. Freud susține că prelucrarea secundară „îi anulează visului aparența de absurditate și de incoerență și sfârșește prin a face din el imaginea unei întâmplări inteligibile". Datele imediate ale visului sunt reorganizate într-un întreg aproape coerent, chiar dacă ordinea lui este adesea stranie. În cazul *Paginilor bizare*, obiectele și figurile preluate din lumea reală și anamorfozate în lumea ficțională sunt dispuse într-o narațiune aparent absurdă. Logicii realului îi este opusă o paralogică fantezistă. Cel mai adesea elaborarea secundară constă în introducerea unui *cod* lingvistic, ce resemantizează fiecare cuvânt și introduce o coerență secundă, ce merge în paralel cu coerența întâmplării reale. În *Fuchsiada*, scriitorul folosește drept cod de lectură terminologia muzicală, încât destinul erotic al protagonistului ia forma unei aventuri melodice. În *Emil Gayk*, deambulările amoroase ale protagonistului cu nepoata sa sunt transcrise într-un cod lingvistic militar. Naratorul lui *Algazy & Grummer* face apel la limbajul comercianților, cel din *Pâlnia și Stamate* vorbește într-un jargon de filosof veleitar etc. Printr-o asemenea punere în paralel a câte două lumi, s-ar putea deduce că scrierile lui Dem. Demetrescu-Buzău nu sunt, în ultimă instanță, decât niște alegorii. Dar ceea ce separă *Paginile bizare* de fabulele propriu-zise sunt tocmai procedeele de forcludere a realității și de

Scanned with OKEN Scanner

izolare a naratorului în lumea bidimensională a ficțiunii. **U.** nu rămâne în afara universului său parafizic (sau patafizic), ci plonjează în el ca într-un vis eliberator. Pentru noi, cititorii care privim din afară, schițele sunt expresia angoasei unui umil funcționar în fața unei realități în care nu se regăsește și care îl amenință; sunt niște coșmaruri. Pentru scriitor, în schimb, ele sunt mai degrabă niște vise zglobii și vesele. Scopul lor nu este de a dezvălui acuzator atrocitățile sau meschinăria lumii reale, ci mai degrabă de a le voala și transfigura. Naivitatea naratorului nu este o mască cinică; ea este mai degrabă o modalitate de regresie prin scris la mentalitatea ingenuă a unui copil, care vede mizeriile vieții prin prisma feerică a unui basm. Nu are nici o importanță că basmul capătă uneori accente terifiante, atâta vreme cât el își îndeplinește funcția cathartică. Cu cât imaginile invocă teratologicul, cu atât ele câștigă în valoare soteriologică personală. **U.** încearcă să fixeze și să exorcizeze în personajele sale nemulțumirile și anxietățile cele mai presante; Fuchs este autoportretul cel mai crud și cel mai sincer, în care scriitorul își deconspiră, cu un hohot de râs sarcastic, vocația ratată pentru muzică și nevroza erotică. Pentru a lumina cauzele acestui comportament nevrotic sublimat în artă ar trebui să știm mai multe despre biografia interioară a lui **U.**. În lipsa acestor informații intime, suntem reduși la a face doar conjecturi, prin interpretarea scrierilor, asupra inadaptării sociale, a eșecurilor sexuale sau a unui complex patern. Dar, până a ajunge la aceste cauze întrevăzute prin operă, opera însăși (sau rolul special acordat de **U.** scrisului) poate fi privită ca un simptom al unui clivaj sufletesc. În cadrul unei personalități care se apără prin disociere, **U.** reprezintă față de Dem. Demetrescu-Buzău o personalitate alternativă. Incapabil să domine realitatea și să se așeze în centrul ei, eul scriitorului migrează într-o conștiință *în oglindă*, într-o lume paralelă și paralogică, unde asumă, de astă dată, puteri și responsabilități depline. Din păcate, fuga prin dedublare nu pare a-i fi rezolvat problema, deznodământul fiind sinuciderea. De fapt, simbolic vorbind, cel ce s-a sinucis nici nu a fost **U.**, ci Dem. Demetrescu-Buzău.

EDIȚII: *Pagini bizare*, Ediție întocmită de Saşa Pană, București, 1970; *Pagini bizare*, Ediție îngrijită de Ion Pop, Dacia, 1999.

REFERINȚE CRITICE: T(udor) A(rghezi), în *Bilete de papagal*, 16, 1928; Geo Bogza, în *unu*, 31, 1930; M(ihail) C(ruceanu), în *Îndreptar*, 12, 1930; Lucian Boz, în *Excelsior*, 18, 1931; P. Constantinescu, în *Vremea*, 162, 1931; Ion Biberi, *Études sur la littérature roumaine contemporaine*, Paris, 1937; Perpessicius, *Mențiuni critice* vol. IV, 1938; G. Călinescu, *Principii de estetică*, 1939; T. Vianu, *Figuri și forme literare*, 1946; Matei Călinescu, *Eseuri critice*, 1967; V. Cristea, în *Luceafărul*, 28, 1968; I. Pop, *Avangardismul poetic românesc*, 1969; Dan Cristea, în *România literară*, 47, 1973; I. Pop, *Avangarda în literatura română*, 1990 (ed. a II-a, 2000); N. Balotă, *Urmuz*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, 1997; Corin Braga, postfață la Urmuz, *Pagini bizare*, 1999.

C. B.

PAJERE — Volum de sonete al lui Mateiu Caragiale. Majoritatea dintre ele au fost scrise după 1900. Imprimate, la început, în două grupaje din „Viața Românească" (în 1912 primele treisprezece poeme, iar în 1913 următoarele patru), apoi într-un număr din „Flacăra" în 1916 poezia *Dregătorul*, vor fi strânse în volumul *Pajere* (1936) de către Marica M. Caragiale, soția scriitorului, cu o notiță bibliografică de Perpessicius și cu un portret inedit de Marcel Iancu. În același an *Pajerele* vor fi retipărite în ediție definitivă de opere, îngrijită de Perpessicius cu reproduceri după stampele autorului.

Mărturisirea lui **M. C.** din *Craii de Curtea Veche* – o adevărată poetică retrospectivă – cuprinde jaloanele necesare studiului critic al *Pajerelor*: „...găsii de prisos să mă ridic, să apăr acel trecut, *vedeniei* căreia pana mea datora o *minunată tâmplă de icoane* ce migălisem în tinerețe cu o osârdie aproape cucernică". Gestul sancțiunii drastice, împins până la autoflagerare în cazul lui Pașadia, se răscumpără estetic, prin „minunata tâmplă de icoane". Viziunea istoriei ca o suită de „pajere" izvodite de imaginea paseist–romantică este expusă în sonetul liminar *Clio* precum și în celelalte „arte poetice" (*Laudă cuceritorului*, *Mărturisire*, *Singurătatea*), relevându-se astfel un prim element fundamental, de concepție poetic–istorică, ce conferă unitate ciclului. Tot o „vedenie strălucită" este și umbra romantică a lui Mircea la Cozia, numai că aici, în versul lui **M. C.**, mișcarea este încetinită, consumându-se doar pe jumătate în virtutea unei admirabile tehnici de gravură. În „zări încremenite" norii

Scanned with OKEN Scanner

„zac" împietrind imagini terifiante, nu mai puțin sublime, străbătute de fiorul unei dureroase nerealizări. Imaginația romantică a lui Grigore Alexandrescu personifica meditația într-o cadență a versului gravă, în care efectele onomatopeice punctează solemn o epocă plină de grandoare. Aici, într-un cadru tot romantic, lângă închipuite „turnuri prăbușite" între „jarul" amurgului și lințoliul negru al nopții – specific contrast cromatic – poetul așteaptă doar „în geamăt să tresalte străbunii adormiți" (*Clio*). Este un efect al „vrajei" ceasului de seară, atât de caracteristic matein, mai puțin al unei inspirații manifest patriotice. Vedeniile sunt, de la început, închipuiri și nu efigii reale și datorită oscilației tragice a autorului între strămoșii virtuali, plasați în zone geografice și spirituale deosebite. Istoria neamului său e tăinuită. Atunci, imaginația inventează astfel de efigii, cu înverșunare crispată, autorul *Pajerelor* refăcând, în culori tot mai sumbre, „hagialîcurile" Crailor: „Sunt seri, spre toamnă, adânci și strălucite/ Ce luminându-mi negura–amintirii/ Trezesc în mine suflete–adormite..." (*Laudă cuceritorului*). Procesul se consumă interior, într-o luminozitate sumbră, datorită lucidității moralistului. Găsim pe alt cerc, în aceste poeme, destinul lui Pașadia. Ca și acesta, războinicul dispărut rămâne un învins (*Prohodul războinicului*). Trecutul, cu toate icoanele sale – cronicarul, domnița, boierul degradat în fanariotul ce „se-ngrașă și dospește" este proiectat, estetic vorbind, în niște *Grădini ale amăgirii* alcătuite din alternanțe cromatice. Conștient de iluzie, Pașadia dispare orgolios și misterios; Pantazi rămâne, în schimb, în „grădinile" primejdioase ale aceluiași vis, iar autorul, zguduit, se va pierde în Bucureștiul lui Pirgu, cu nostalgia „celor trei crai" ce se îndreaptă mereu spre soare–apune, într-un drum de acum ireversibil. Ca iluzii ce sunt, „vedeniile" se înconjoară cu „halo"-ul *tainei*, principiu estetic de bază, expus în *Remember* și aplicat în *Crаii de Curtea–Veche*, dar și în *Pajere*. Motivul conceptual al *tainei* unifică mai solid piesele ciclului, de la „semnificația generalizată" („*Taina* măririi strămoșești" – *Clio*) la particularizarea unor locuri („...în *tăinuita* culă, țintind priviri viclene,/ Zâmbesc către domnițe boieri cu lungă barbă..." – *Curțile Vechi*) și ajungând până în structura unor reliefuri portretistice: „al tău nume îl săpase runa/ Cea *tainică* pentru a-ți slăvi avântul" (*Laudă cuceritorului*), sau: „umbra cu chip înșelător/ Cu ochi a căror *taină* tu n-ai știut pătrunde" (*Grădinile amăgirii*). Motivul acesta se coroborează cu cel romantic, al *ruinelor*, tocmai pentru a concretiza, în consens cu tonalitatea de bază, retrospectiva aventură spirituală. Cetățile „în flăcări cu turnuri prăbușite" (*Clio*) sau locurile unde „cad în ruină mărețe curți pustii" (*Călugărița*) sunt acoperite de o infinită tăcere („...acolo tăcerea stăpânește..." – *Curțile vechi*), tulburată doar de visul neliniștit al poetului. Momentul consonant, tot de natură romantică, este cel al *amurgului*, cu obișnuitele opoziții cromatice între roșu și negru, izvoare infinite de poezie: „E-așa de greu amurgul cu zarea-nsângerată,/ Că-n parc sunt teii-n floare ce gem înăbușit/ Se-ncheagă unde groase de miere-mbălsămată..." (*Singurătatea*). „Vedeniile", lumea covârșită de luminile crepusculare, toate aceste motive converg în tema fundamentală a Morții, ce lasă în urmă o tristețe fără leac, cosmică. Imaginata lume medievală înaintează către sfârșitul implacabil într-o mișcare lentă, din care nu lipsește nota grotescă. „Moralistul amar", cum îl numește Șerban Cioculescu pe autorul *Crailor*, oferă fiecărui reprezentant al tipologiei balcanice o moarte pe măsura sa. *Voievodul*, „mânat de un aprig chin", se întoarce „în valea unde lupta și moartea îl așteaptă", în timp ce fosta sa soție își roagă sfârșitul ca o eroină de tragedie antică (*Călugărița*). *Boierul*, în schimb, „mic de stat, semeț și crud din fire", sfârșește meschin: „...când plin de veselie/ Așteaptă să-i sosească fermanul de domnie/ Îl prind cu pâri ascunse și-armașu-i taie capul". Antitetic, *Înțeleptul* are parte de un sfârșit blând, fiind pomenit în cântece, în timp ce *Cronicarul*, părtinitor ca bizantinul Procopius sau veninos ca un alt Mihail Psellos, „mișcat închide cartea și cade trist pe gânduri", când din amintire se desprinde chipul *Domniței* – adevărata icoană bizantină –, ce „tânjește, se-nfioară și moare de tristețe"; ea „doarme în ruinatul schit/ De taină–îmbălsămată..." (*La Argeș*), imagine ce trimite la „zâmbetul amar" și ciudat, oglindindu-se „peste veacuri", al *Dregătorului* de altădată. Privită pe latura tragică, istoria imprimă sensibilității poetului o marcă specifică, din

Scanned with OKEN Scanner

care nu lipseşte imaginea *cercului*, motivul singularizator, cu funcţia abstragerii din timp. Astfel, în *Mărturisire* găsim o triplă ipostază psihologică: turnul de piatră ruinat, floarea rară – muiată în sânge şi „marea moartă" constituie un triptic evident şi în *Craii de Curtea–Veche*, traducând peisajul sufletesc pustiu şi dezolant: „Sufletu-mi e-o mare moartă oglindind un cer de jale,/ Arse stânci o-nchid în groaza sterpelor pustietăţi,/ Pe ea boarea nu adie, veşnic dorm undele-i pale,/ Ea în negru-i fund ascunde înecate, vechi cetăţi". Ţinutul închis şi perfect rotund, amintind de motivul inelului întâlnit la Ion Vinea (*Tuzla*, *Casa din Mangalia*), Adrian Maniu (*Amurg*, *Biserica Neagră*) sau Ion Barbu (*Oul dogmatic*, *Nastratin Hogea la Isarlîk*), este urmarea sancţionării morale a acestei istorii sângeroase. Ca şi pe *alter–ego*-ul său, Paşadia, orgoliul l-a pierdut pe autor fixându-l în staza circulară a mării, înconjurată cu „arse stânci". Luciditatea poetului conferă un plus de dramatism procesului de însingurare. De unde *lumina* strălucitoare, convertită în agonie solară, cu „purpura ei bolnavă şi totuşi augustă" (Pompiliu Constantinescu). Fixarea, în trăsături de gravură, a defunctei tipologii semnifică un act de răscumpărare, mai exact, de eliberare estetică, e adevărat, iluzorie. Antologică rămâne icoana *Domniţei*, construită riguros, pe coordonate morale, sugerate de o cromatică admirabil dozată. Deşi contururile sunt de medalie, nu întâlnim agresivitatea imagistică a lui Adrian Maniu, poate şi pentru faptul că sonetul impune o anumită rotunjire: „Verzi–tulburi ochii–i galeş revarsă pe sub gene/ Ispita pătimaşă şi doru-nveninat./ E-înaltă, cu păr galben, cu mersul legănat,/ În grelele-i veşminte păşind măreţ şi-alene." Ca şi Ion Barbu, autorul păstrează integritatea cuvântului, pentru a-l fixa („e-înaltă" în loc de e-naltă"). Dacă în *Domniţa* se păstrează echilibrul formal între fizionomia exterioară şi cea interioară, *Dregătorul* trăieşte mai ales prin cea de-a doua: „Smerit stă, dar privirea-i drăcească, aţintită./ Trăieşte chiar pe pânza ce-l poartă-ntruchipat...". În tonuri acide este prinsă neuitata figură a *Trântorului* epocii fanariote: „În trândavă–aromeală stă tolănit grecește/ Urmaşul lor. Urât e, bondoc, saşiu, peltic./ El antereu alb poartă, metanii şi işlic./ În puf, în blăni şi-n şaluri se-ngraşă şi dospeşte". Toate portretele amintite sunt înfăţişate mai mult static, exterior, existând însă în comentariul lor o vagă mişcare interioară. Icoane doar pe jumătate hieratizate, ele tălmăcesc, în plan estetic, apropierea şi respingerea simultană exercitată de acest spaţiu spiritual asupra lui **M. C.** Foarte rar, portretul se centrează pe un fir epic. *Cronicarul* este un exemplu memorabil: „An după an înşiră, domnie cu domnie..." etc. Şi aici mişcarea este încetinită (repetiţia, atributivările, comentariul larg), din aceeaşi voinţă de fixare. În ciuda câtorva piese slabe (*Dormi*, *Sihastrul şi umbra*, *Întoarcerea învinsului*, în parte *Grădinile amăgirii*), *Pajerele* sunt o „răscumpărare" estetică a acestei lumi. „Vedeniile" sau „Pajerele" reapar, esenţializate şi tragice, în roman: „Erau nopţi înfrigurate de nesomn când îi vedeam aievea, înşiraţi ca în vechile icoane greceşti, pe fund de aur roşu, şi ţepeni în caftanele lor de sarasir...". Dar iluzia dispare şi „craii" pleacă, într-o îngheţată melancolie, „pe un pod aruncat spre soare apune, peste bolţi din ce în ce mai uriaşe în gol". Ce rămâne? Scriptura mateină – „arsă-n aur roşu, în a smaltului rigoare" – şi splendidul său elogiu semnat de către Ion Barbu în *Protocol al unui club de Mateiu Caragiale*: „Liniştit rapsod al stelei ninsă-n umbra străvezie,/ Răsunând ca din legendă, ca din pânzele dintâi,/ Liric pur! Închipuirea te petrece în vecie,/ Drept în racla ta de ape cu atolii căpătâi."

EDIŢII: *Pajere*, ediţie îngrijită de Marica M. Caragiale, notiţă bibliografică de Perpessicius şi un portret de Marcel Iancu, Bucureşti, 1936; *Opere*, ediţie îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, 1936; *Pajere. Remember. Craii de Curtea Veche. Sub pecetea tainei*, ediţie îngrijită şi prefaţată de Perpessicius, Bucureşti, 1965; *Pajere. Aigle royaux*, trad. de Romulus Vulpescu, Bucureşti, 1983; *Pajere. Remeber. Craii de Curtea Veche. Sub pecetea tainei*, Bucureşti, 1988.

REFERINŢE CRITICE: G. Călinescu, în „Adevărul literar şi artistic", nr. 828, 1936; Adrian Maniu, în „Viitorul", nr. 8412, 1936; Ov. Papadima, în „Gândirea", nr. 6, 1936; Şerban Cioculescu, în „Revista Fundaţiilor Regale", nr. 12, 1936; Ion Bălu, în „Viaţa Românească", nr. 1, 1966; T. Vârgolici, *Mateiu I. Caragiale*, 1970; M. Muthu, *Literatura română şi spiritul sud–est european*, 1976; O. Cotruş, *Opera lui Mateiu Caragiale*, 1977; Al. George, *Mateiu I. Caragiale*, 1981; M. Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, II, 1986; *Mateiu I. Caragiale interpretat de...*, antologie, prefaţă şi note de Al. George, 1985; M. Muthu, *Călcâiul lui Delacroix*, 1996; I. Derşidan, *Mateiu I. Caragiale, carnavalescul şi liturgicul operei*, 1997.

M. M.

Scanned with OKEN Scanner

PARADIS ÎN DESTRĂMARE — Poezie de Lucian Blaga, publicată în volumul *Lauda somnului* (1929). S-a păstrat în două manuscrise; în cel dintâi, titlul poeziei este *Reportaj paradisiac*. La publicare, în revista „Gândirea", nr. 3, din aprilie 1926, poetul îl schimbă în *Paradis în destrămare*, păstrat şi în al doilea manuscris, ulterior, ca şi în volumul din 1929 şi în „ediţia definitivă" de *Poezii*, din 1942. Cum se poate observa, titlul iniţial sună oarecum „avangardist", în stilul „constructivismului" din deceniul al treilea al secolului XX , pe care poetul îl privea cu simpatie; cel definitiv se integrează mai firesc universului imaginar blagian. Diferenţe între cele două manuscrise se constată (v. ediţia critică de *Opere*, I, realizată de G. Gană) mai ales în versurile 5-9, în sensul unei concentrări a expresiei, cu eliminarea unor abstracţiuni. În varianta iniţială, aceste versuri („Pretutindeni, pe pajişti şi pe ogor / serafimi cu părul nins / aleargă după adevăr / dar apele din fântâni / refuză găleţile lor") erau încă fie foarte abstracte şi utilizând locuri oarecum comune ale reprezentării „lumii de dincolo" („Unde te uiţi *suflete-umbre* se încâlcesc", „se doresc în tiparele vechii materii"), fie făceau apel la metafore uşor artificioase („în *cucuta vitează* toate se doresc") ori la o comparaţie formulată banal („Pretutindeni suflete-umbre *ca nişte oi se încâlcesc*") şi la epitete care încărcau excesiv versul („Pretutindeni în iarbă şi pe ogor / serafimi *târzii* însetează după *străvechiul, unicul (singurul)* adevăr"). Forma finală mai păstrează ceva din fondul conceptual, de „idei generale" al punctului de plecare, care numeşte direct sensul aspiraţiei spirituale („însetează după *adevăr*"), dar îl dezvoltă apoi în imagini care îi dau o anumită concreteţe (verbul cu valoare metaforică *însetează* atrage figuraţia *fântânilor* şi a *găleţilor* refuzate, a *apei* vii năpădite de *păianjeni* şi a *secătuirii* „poveştilor"). Procesul de prelucrare a ideii originare merge, prin urmare, în direcţia concentrării, simplificării, stilizării expresiei, în sensul caracterizat de G. Călinescu drept „un fel de convenţie graţioasă, dar de un ordin mai mult decorativ".

Cum se precizează şi în capitolul de variante al ediţiei critice a *Operelor* lui **B.** (vol. I), motivul de la care porneşte poetul este de sursă biblică şi e luat din capitolul *Facerea (Geneza)*: „Şi izgonind pe Adam, l-a aşezat în preajma raiului celui din Eden şi a pus heruvimi şi sabie de flacără vâlvâitoare, să păzească drumul spre pomul vieţii". Este, aşadar, momentul în care, după încălcarea interdicţiei de a gusta din fructul cunoaşterii, prima pereche omenească este alungată din paradis şi sortită să-şi câştige traiul din sudoarea frunţii. Poetul extinde această viziune asupra spaţiului edenic însuşi, în interiorul căruia chiar făpturile prin excelenţă spirituale care sunt îngerii (în poezie, *serafimi, arhangheli, îngeri*) cunosc o stare de „cădere", de oboseală şi de epuizare. E ca şi cum excluderea subînţeleasă a perechii umane din Eden s-ar fi răsfrânt şi asupra nemuritorilor, contaminaţi de „setea" ei pedepsită de Divinitate. În această stare de extenuare, în absenţa voinţei de „luptă", în sentimentul înfrângerii nemotivate („Portarul înaripat"... nu se luptă cu nimeni, / dar se simte învins"), în lipsa „îndemnului" de a mai acţiona, în inerţia şi apăsarea care cuprind fiinţele („arând fără îndemn... / arhangheli se plâng de greutatea aripelor") se poate citi sentimentul „tristeţii metafizice", specific acestei etape a creaţiei lui **L. B.** El fusese anunţat, până la a deveni dominant, de volumul *În marea trecere*, din 1924, după ce despărţirea de universul elementar şi vital, patronat de figura zeului Pan, din *Paşii profetului* – 1921 – se produsese, marcând înstrăinarea „omului problematic", a conştiinţei neliniştit-interogative, de armonia cosmică originară. O altă poezie din *Lauda somnului* poartă chiar titlul *Tristeţe metafizică*, iar în *Veac*, tot din cuprinsul său, reapar „arhanghelii" care, „sosiţi să pedepsească oraşul / s-au rătăcit prin baruri, cu penele arse", molipsiţi, şi ei, de degradările lumii moderne. Mai târziu, în volumul *La cumpăna apelor*, din 1933, aceeaşi stare va fi aproximată ca „boală fără obraz, fără nume", cuprinzând deopotrivă fiinţa umană şi lucrurile care-o înconjoară – vezi poezia *Boală*. (G. Călinescu a comentat şi înrudirea acestei stări cu „tânjirea" argheziană a „heruvimului bolnav"). Titlul poeziei oferă deja sugestia fundamentală pentru interpretarea textului: este viziunea prăbuşirii şi a ruinării unei lumi ideale, deplin armonioase, supusă acum degradării şi, în termenii Bibliei, „căderii" din condiţia originară. Pentru a-i da substanţă, poetul face apel la imagini direct

Scanned with OKEN Scanner

legate de universul de reprezentări simbolice ale textului luat ca punct de plecare, iar acest termen de referință conferă poemului un caracter de „alegoreză biblică", întrucât e construit din elemente deja validate ca semnificative pentru reprezentarea unor atitudini exemplare în ordinea vieții spirituale. Citind textul lui **B.**, avem mereu prezente, în structura de adâncime, tiparul sacru, referința la „arhetip", la modelul major, preluat din Biblie. Ea apare în chip expres îndeosebi în primele două versuri, unde amintiții „heruvimi" cu „sabie vâlvâitoare" puși să păzească drumul spre pomul cunoașterii reapar în imaginea acum singurului „portar înaripat", a cărui spadă („un cotor de spadă", un rest, o spadă ruptă) e, în contrast cu cea biblică, „fără de flăcări". „Comentariul" din versurile 3 și 4 („Nu se luptă cu nimeni, / dar se simte învins") vine în sprijinul „ideii" sugerate plastic în versurile precedente, accentuând sentimentul înfrângerii într-o luptă lipsită de adversar vizibil. Viziunea propusă de celelalte versuri „traduce" în registrul unui imaginar tradiționalist, „rural", universul paradisiac: suntem într-o geografie familiară, cu „pajiști", „ogor", cu „fântâni" și arhaice „pluguri de lemn", cu „fânul" în care „îngerii goi / zgribulind se culcă". Această rusticizare a imaginii evidențiază natura emblematică, stilizată, a viziunii poetice, gradul ei de convenționalizare. Înscrierea în tablou a „porumbelului sfântului duh", care „trece printre sori vecini" și „cu pliscul stinge cele din urmă lumini", îi sporește caracterul emblematic–iconografic și decorativ, întreținând și conștiința trimiterii livrești, culturale (la simbolul biblic, legat de momentul botezului lui Isus, dar și la reprezentările lui picturale, în frescele bisericești sau în icoanele țărănești). În desenele cu care ilustra paginile revistei „Gândirea", pictorul Atanasie Demian proceda într-un mod asemănător, închipuind îngeri secerători sau la arat, iar în ciclul *Povestea Maicii Domnului*, din volumul *Biserica de altădată* (1926), Ion Pillat transfera evenimentele biblice în peisaj românesc și își îmbrăca „personajele" în portul oamenilor de la țară. În plus, cum am observat, versul 7 – „însetează după adevăr" – deconspiră natura alegorică a poemului, iar în versul 20 apa invadată de păianjeni este numită „apa vie", într-o asociere consacrată de tradiție ca având o valoare simbolică (în basme, de exemplu, este apa care, adusă frecvent de păsări ce vin în ajutorul eroului, îl vindecă sau îi dă puteri neobișnuite în lupta cu figurile răului). Este sugestivă și caracterizarea făpturilor angelice care populează spațiul poemului: serafimii au „părul nins", trimițând deopotrivă la luminozitatea naturii lor spirituale dar, poate mai ales, la îmbătrânirea celor care caută trudnic „adevărul"; la rândul lor, arhanghelii (v. versurile 13-14) „se plâng de greutatea aripilor", iar „îngerii goi" sunt și „zgribuliți", lipsindu-le căldura ocrotitoare; finalul poeziei sugerează chiar posibila putrezire a îngerilor, „sub glie" și „țărână" – adică un sfârșit prin excelență omenesc, de făptură zidită, cum spune Biblia, din lut și care se va întoarce în țărână. Cum s-a observat în foarte atenta analiză a poeziei făcută de Marin Mincu, degradarea semnelor sugerând și o destrămare a ființei este „o decădere a ei în trepte descendente, ce se pot urmări în gradația descendentă a simbolurilor poeziei: portarul înaripat, serafimii, arhanghelii, porumbelul, îngeri goi, păianjeni, țărână, trup. Se alunecă lent de la ideea de zbor, aripă, la țărână și trup, fără ca acestea din urmă să-și regăsească semnificația organică pe care o aveau în volumele anterioare. Trecerea are loc de la *căldură* la *frig* („îngerii zgribulesc"), de la *plin* la *gol* (fântânile refuză gălețile, țărâna „seacă" trupul de povești), de la luptă la renunțare, de la puritate la putreziciune („vor putrezi și îngerii sub glie"). S-ar putea adăuga, în aceeași ordine de reprezentări, dintr-o perspectivă de lectură a „imaginației materiale" (Gaston Bachelard), că elementarul teluric (pajiști, ogor) promis inițial rodirii (arhanghelii ară pământul) și simbolistica apei, situată, la modul ideal, sub același semn, converg aici în sugerarea sterilității generalizate a „peisajului", solidară cu cea a spiritului contrazis în căutările sale. De aici și nota mai accentuat „lirică" pe care o aduce lamentația din versul 19 – „vai mie, vai ție" – care face ecou tânguirilor psalmistului biblic și discursurilor profetice. Să remarcăm și faptul că în penultimul vers (22), „secătuirea" angajează unul din motivele centrale ale poeziei blagiene, – *povestea* -, nume simbolic al universului fabulos al „geografiei mitologice" originare, căreia îi corespunde, în ordinea vieții umane, sentimentul comuniunii cu tărâmurile de

Scanned with OKEN Scanner

obârşie, cu Totul cosmic. Revenirea acestui motiv dă un plus de reprezentativitate poeziei în ansamblul operei lui **L. B.**, concentrând în emblemă opoziţia dramatică dintre viziunea construită în primele două volume, *Poemele luminii* şi *Paşii profetului*, unde „ruptura ontologică" despre care vorbeşte filosoful nu se produsese încă, „corola de minuni a lumii" era încă întreagă, iar eul poetic trăia sentimentul participării şi al integrării organice în univers. Dimpotrivă, „paradisul în destrămare" înseamnă acum şi destrămarea făpturii umane alienate, tulburate profund de patima căutării „adevărului", a răspunsurilor care întârzie să vină. Scrisă în vers liber, nu fără a face însă apel, din loc în loc, la rime, poezia nesegmentată în secvenţe are o muzicalitate interioară de tonalitate elegiacă, definitorie pentru această etapă a poeziei blagiene.

EDIŢII: *Opere*, I, *Poezii antume*, Ediţie critică şi studiu introductiv de George Gană, Bucureşti, 1982. Poezia nu lipseşte din nici o ediţie a operei lui Lucian Blaga.

REFERINŢE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed.a II-a, 1982); Marin Mincu, *Lucian Blaga – Poezii*, Antologie, tabel cronologic, prefaţă şi comentarii de..., 1983.

I. P.

PARADISUL STATISTIC — Al doilea volum de povestiri al lui Ion Călugăru, publicat în 1926, Tipografia „Reforma Socială", Bucureşti, şi ilustrat cu desene în tuş de M. H. Maxy. Apărut când autorul său avea numai 24 de ani, la trei ani după povestirile cu tematică rural–patriotardă din *Caii lui Cibicioc*, *Paradisul statistic*, tributar experimentelor avangardiste, propune o viziune fantast-abstractă fundamental diferită. De altfel, trei dintre proze sunt publicate întâi în „revista de sinteză modernă" „Integral": *Prinţul papal* (nr.2, 1 aprilie 1925) purtând subtitlul *Psihism automat* şi retipărit în „Adevărul literar şi artistic", VII, nr.302, 19 septembrie 1926, cu indicaţia „Din *Paradisul statistic", Miliardar* („*Integral*", I, nr.4, 1 iunie 1925), cu titlul *Adevăr conic Basm mecanic* şi *Polcovnicul stacojiu* („Integral", I, nr.6-7, octombrie, 1925). Alte trei texte („*Dezmintirea lui Satan, Paradisul statistic, Yla Ynia D'Ynya)* văd lumina tiparului pentru prima dată în volumul din 1926, în timp ce toate celelalte apar astfel: *Doamna Lot* în „Adevărul literar şi artistic", VII, nr.300 din 5 noiembrie 1926, cu precizarea „din *Paradisul statistic*; *Ochii*, în „Universul literar" XLII, nr.30, 25 iulie, cu subtitlul *Schiţă de război: Visele din vis ale lui Ilia Davidovici*, în „Universul literar", XLII, nr.34, 22 august 1926. În 1971 apare o antologie cu titlul *Paradisul statistic*, în care din volumul din 1926 lipseşte *Polcovnicul stacojiu*.

Ilustrare a conceptului de *artă sintetică* pe care încearcă să-l explice şi să îl materializeze programul constructivisto–integralist, volumul *Paradisul statistic* nu poate fi înţeles în afara manifestelor avangardiste apărute în „unu", „75 HP", „Contimporanul" şi „Integral", unele dintre ele scrise (chiar dacă nu întotdeauna semnate, în spiritul anulării individualităţii promovat în epocă) de **I. C.**. Într-unul dintre aceste articole-manifest, publicat pe prima pagină a primului număr din revista „Integral", **I. C.** sintetizează obsesiile generaţiei sale plasate „definitiv sub zodie citadină", într-o proiecţie caleidoscopică a unor „artişti–seismografe" ce, „predicând esenţa expresiei finale", funcţionează diafragmat după regulile sublimate în triada *„inteligenţă-filtru, lucidita-te–surpriză. Ritm-viteză"*. Astfel, nevoia de a şoca prin necanonicitatea imaginii şi prin mecanica precipitată a evenimentelor exacerbând experienţa imediată şi „voinţa vieţei din totdeauna, de pretutindeni", notaţia sacadată, telegrafică de tip jurnalistic sau anihilarea clişeelor imaginarului colectiv prin escaladarea orizontului de aşteptare al cititorului receptat ca „spectator", toate fac parte din recuzita avangardistă a tânărului auto-modelat de credinţa în noile „psiho-fiziologii". Rezultat al unei asemenea tendinţe de a se înscrie „în fals împotriva tradiţiei, istoriei şi legii", *Doamna Lot*, proza ce deschide volumul dinamitând coordonatele motivului biblic, impune, în fapt, programul scriitorului care, cu o definiţie aplicată de el însuşi lui Max Jacob, „botează, inedit, lumea. Cu nume celebre din istorie". Din această îmbinare a ineditului cu istoria, **I. C.** dă naştere unui text cu notaţii rapide, care, în succesiunea lor cinematografică, aglomerează fapte şi schiţează portrete construite din linii geometrice simetrizate, de desen cubist. Schema narativă clasică, subminată de asociaţiile surprinzătoare şi de punerea în abis a referinţlor biblice, alternează „povestea" cu descrierea,

Scanned with OKEN Scanner

într-o enumerare sinusoidală de verbe şi adjective proliferate futurist. Om al timpurilor noi, „avut şi burlac", „Lot urzea mereu reţele de comunicaţii, ţesea păienjeniş peste ţară. Prins în angrenaj de trusturi, imobilizat în preocupări financiare, îşi rezervase un simplu cont curent sentimental, pentru puţine şi întâmplătoare aventuri. Niciodată nu s-a gândit c-ar putea ajunge, bunioară, ctitor de familie, alfabet de seminţii, îndrumător de triburi." Îndrăgostit de naivitatea Seforei, viitoarea „doamnă Lot", o răpeşte şi se căsătoreşte cu ea. Prezentarea interiorului casei celor doi este revelatorie pentru estetica asociaţiilor incompatibile de tip lautréamontian: „o leasă-hamac în care dormeau câteva piei de jder şi şacali, pe jos, câteva ulcioare scobite în piatră, un telefon şi un ibric electric cu priză." Ironia autorului, şfichiuind nu numai şabloanele tradiţiei maritale, demitizează programatic. Sefora, covârşită romanţios de „incomensurabilul anotimp de meditaţie năroadă", îşi multiplică tristeţea ascultând gramofoanele cu „umblet cu aripi, în cânt, o dulceaţă prostănacă de lapte de cocos şi de şerbet de trandafiri" şi, într-o sarcastic-bovarică plictiseală, ajunsă în Sodoma, „târg frumos şi vesel [...] încă o îngrămădire de pietre cubice", dansează şi călăreşte în piaţa publică. Trecerea îngerilor, „în razie" prin Sodoma, grăbiţi să prindă „expres-funicularul" care să-i urce la cer, dă prilej dezavuării unor noi tipare: „Madame Lot suferea mocnit de plecarea lor. Anii se mineralizaseră peste ea, în straturi de obezitate sentimentală. Râvnea după un vis nedefinit, ceva care gâdilă, o durere subtilă care curge în muşchi [...]. Îngerii erau o scară în ascensiune spre o privelişte deasupra platoului cotidian şi ...". Finalul, interpretând literal o metaforă, după procedeul urmuzian, notează sec, în stil reportericesc dezgolit de orice comentariu valorizant sau afectiv: „Când au vrut s-o trezească, au observat că e de cretă". Aceeaşi formulă a demitizării dezvoltă şi proza în regim fantastic-macabru *Dezmiţirea lui Satan*. Neutralizarea potenţialului evazionist al temei romantice a dedublării, prin intruziunea fermă a raţionamentului elucidant ("ordinea fiinţei mi s-a întrerupt, şopârlă care-şi lasă coada, trăiam dublu: cu epiderma în solemnitate citadină, lăuntric, la diapazonul unei răzmeriţe-stihie... [...] mă orientez, mă caut, mă conving), sau deconcertarea cititorului refuzat comunicării cu autorul („era un râs care planta copaci şi incendia livezi, deşi pentru intelectul altuia expresia nu are înţeles, viziunea e cu neputinţă de conceput") fragmentează discursul fantastic după aceeaşi tactică a inferenţelor subversive care atrag finalul tezist demascator: „M-am încredinţat însă că fiinţa noastră nu e înzestrată cu tactilitate proprie. Supliniţi inteligenţa cu mitul, sunteţi maimuţe dezgustătoare. *De aceea v-aş ruga: nu-mi oferiţi atribute, nu mă devalorizaţi cu vâlva voastră! Spune-le oamenilor că mă prefer Satan – fără mit.*[s. a.]".Ecouri de manifest literar regăsim şi în *Prinţul papal,* text ce exploatează din nou tema multiplicărilor obsesive ale eului chinuit de propriile fantasme, concretizată de data aceasta în povestea locuirii propriului trup – „suflet de esenţă mai dură" – de un „balet de prinţi" reduşi la „rădăcina pătrată ca să poată exista". Interesantă este însă, din perspectivă istorico-literară, configurarea portretului robot al artistului „integralist": „Mi-am educat un suflet geometric. Vara sunt profet, iarna reporter, spectator, pilastru de bar, scafandru orizontal, vis prelungit. Nu gândesc. Experienţa mi-a dovedit că ideea îţi suge creierii dacă nu devii impresarul ei [...]. Visez rar, port un piept de cuarţ, în pumnul de boxer inimă veselă, vidă şi bună." Stilizată şi esenţializată într-o suită de metafore ale călătoriei, „elegia" *Miliardar,* publicată iniţial cu titlul *Adevăr conic*, aglomerează imagini suprarealiste de dematerializări spaţio-temporale, ca în picturile lui Salvador Dali, cu scopul eliminării anecdotei (în termenii lui **I. C.** din articolul despre Max Jacob: " un protest împotriva duratei şi spaţiului"):„vreme sunând în zinc, spaţiul râşnit, curgând troiene prin pâlnii cerebrale, expresul plescăind uniform: marţi, miercuri, joi, zile de scurtă durată – paşii pădurilor alergând mărunt, cu sprinteneală de prepeliţe...". Mişcarea concentrică, „peste privelişti", într-o ascensiune răsturnat–dantescă a celor patru personaje ce parcurg cercurile „vămilor văzduhului" într-o noapte de sânziene alegorică, în căutarea „comorilor prădate de la oameni", îşi ratează însă finalitatea simbolică sugerată la începutul textului („Călătoream fără destinaţie. Descoperisem că se poate fugi de tine însuţi"), pentru că, preluând angoasele din *Prinţul papal* , *Miliardar,* ... se încheie, după acelaşi principiu al simetriilor promovat de **I. C.**, cu repetatul eşec al încercării de evadare

Scanned with OKEN Scanner

din sine „de prea mult suflet": „Noaptea de Sânziene – conchide naratorul desferecător de vămi – nu-ţi suprimă cele câteva suflete în plus pe care le ai...". Eliberarea de „parazitismul mitului" (Mihail Cosma) este urmărită şi în configurarea futuristă, după „noul simţ mecanic" promovat de Marinetti, a paradisului „închegat ca un trust, prevăzut cu utilaj şi confort tehnic" din proza ce dă titlul volumului publicat în 1926. Construcţiei austere, geometrice, a ierarhiilor unui paradis statistic absurd, i se adaugă exacerbarea expresionistă a simţurilor biciuite de senzaţii aglutinate şi notate în cheia „disociaţiilor asociative". Un delir de „sunete în ţurţuri, sunete prinse de lemn, sunete picurând din ventilatoare", de mirosuri de „var stins, [...], lână aprinsă, – scândură trasă la rindea, hârtie, cerneală,[...], malaga", sau de atingeri de „carne împietrită", ori „piele înfrăgezită de lene minerală" „pornesc nervii să clinchete, zurgălăi", într-o lume în care, paradoxal, „mişună fără grai, fără văz şi auz – ceva, ca oameni". Aceluiaşi integralism ce exploatează, prin culoare şi virulenţă, dar şi prin temă şi intensitate a trăirii, cele două valenţe ale expresionismului – cea socială şi cea evazionistă – îi sunt tributare şi alte trei texte – *Polcovnicul stacojiu, Visele din vis ale lui Ilia Davidovici* şi *Yla Ynia D'Ynia,* care funcţionează şi ele după regulile excesului – de senzorial, de trăire sau de atitudine – dus până la limitele grotescului absurd. Cea mai reuşită proză din volum pare să fie însă *Ochii...* care, prin forţa viziunii grefate pe lirismul poematic al concepţiei, încearcă să liniştească ceea ce Ovid S. Crohmălniceanu numea „foamea de divin" a lui **I. C.** Tonul de litanie fragmentată de puncte de suspensie adoptat de autor pentru a figura marşul soldaţilor extenuaţi, chinuiţi de teamă şi de frig, reuşeşte să sugereze lectorului hieratismul situaţiei anticipate chiar din primul paragraf dominat de imaginea de pictură bizantină a „gerului tare ce întindea o gigantescă faţă de masă pentru o cină de taină". O derută a simţurilor culminând cu pervertirea identităţilor – „Fiecare soldat se simţea celălalt, mai precis, celălalt există, umblă, simte, cu fiinţa împrumutată de la dânsul..." prevesteşte în text revelaţia mistică a unui Isus travestit în soldat, ce declanşează o sublimare vizuală paroxistică a ostaşilor, într-o multiplicare *ad infinitum* a „ochiului lui Dumnezeu" medieval: „o irupţie de ochi pe trup şi pe haine, fiecare păr purta un ochi în vârf ca acul gămălia şi neliniştea creştea. Pe fiecare ochi se tipărea o frântură: ochiul suplinea celelalte simţuri: vedea, gusta, auzea, pipăia." La nivelul imaginii (stând sub semnul preeminenţei vizualului, s-a observat că scrierile lui **C.** îşi cer – imperios în contextul integralist care predică „înlănţuirea" tuturor artelor – referenţii plastici, comparaţia cea mai vehiculată de criticii operei lui **I. C.** fiind aceea cu pictura lui Chagall), o inflaţie de ochi similară nu regăsim în arta contemporană, decât, poate, în tablourile lui Fabrizio Clerici. La nivelul semnificaţiei însă, eşecul ochiului care încearcă să suplinească şi, în cele din urmă, să depăşească neputinţele raţiunii îşi are corespondent într-una din cele mai importante opere ale lui Paul Klee, *Limitele intelectului,* pentru că limitele intelectului vrea să le surclaseze **I. C.** şi cu el întreaga avangardă literară, „mutându-i – după formula lui Mihail Cosma – hotarele la infinit."

EDIŢII : *Paradisul statistic,* Bucureşti, 1926.

REFERINŢE CRITICE: Pompiliu Constantinescu, *Scrieri 2,* 1967; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul,* 1971; Ion Pop, *Avangarda în literatura română, 1990;* Cornel Robu, în *Dicţionarul scriitorilor români* (coordonatori Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu), vol.I, A-C, 1995.

L. L. Z.

PARADISUL SUSPINELOR — Proză a lui Ion Vinea, publicată în 1930, alături de alte două texte – *Luntre şi punte* şi *Cu inima-n cap* – , în volumul cu acelaşi titlu care apărea la Editura „Cultura naţională", conţinând cinci gravuri, dintre care un portret inedit, desenate şi săpate în lemn de Marcel Iancu. Fragmentele din această proză, intitulată iniţial *Tic-Tac* , au fost tipărite în reviste, unele dintre episoade purtând titluri şi indicii care să marcheze ordinea lor în text: în „Contimporanul", III, nr. 45, aprilie 1924; în „Contimporanul", III, nr. 46, mai 1924; *Viaţa în gând, III, Tresăriri* şi IV *Prometeu. Memoriile lui Darie* în „Contimporanul", III, nr. 47, septembrie 1924; V, *Primăvara crudă* în „Contimporanul", III, nr.48 octombrie 1924; VI, *Stafii* în „Contimporanul", III, nr. 49, noiembrie 1924; VII, *Paşi pierduţi,* în „Contimporanul", III, nr. 50-51, 30 noiembrie-30 decembrie 1924; VI, *Paradisul*

Scanned with OKEN Scanner

suspinelor, în „Contimporanul", IV, nr.55-56, martie 1925; VIII, *Casa Domniței,* în „Contimporanul", IV, nr.60, septembrie 1925; IX, *Sfatul apelor,* în „Contimporanul", IV, nr.61, octombrie 1925; Episodul dobrogean a apărut în „Cronica", II, nr. 59, martie 1916, cu titlul *Domnul bătrân.* Eroul, devenit ulterior Axel, nu avea nume, iar femeia bolnavă se numea Pia. Ultimul episod – scrisoarea Liei – a fost publicată în „Contimporanul", VIII, nr.88, decembrie 1929; cu titlul *Dintr-o scrisoare,* fără să se precizeze că ar fi parte componentă a unei scrieri mai ample (vezi Elena Zaharia). Ediția critică realizată de Mircea Vaida și Gh. Sprințăroiu în 1974 marchează în text corecturile și intervențiile pe care **I. V.** le-a operat pe unul dintre exemplarele princeps ale *Paradisului suspinelor* pus la dispoziția editorilor de soția autorului.

„Dens și eliptic roman" (Cezar Petrescu) sau „pictură de atmosferă și poemă a psihologiei carnale" (Perpessicius), nuvelă (Magdalena Popescu), „dar și (...) un jurnal intim indirect, un eseu puternic liricizat" (Simion Mioc), *Paradisul suspinelor* suprapune formule scripturale și dinamitează tiparele strâmte ale speciilor literare, voind să fie în același timp microroman și nuvelă, poem în proză și pseudojurnal – sinteză constructivistă de modalități de exprimare literare sau plastice, muzicale sau cinematografice. Pentru că, în esență, *Paradisul suspinelor* vorbește despre nevoia materializării în cuvânt, „cu posibilitățile atât de inferioare ale vocabularului", a unor răscolitoare obsesii vizuale ori auditive ordonate, după tehnica punerii în abis, în reprezentări picturale concrete sau în bucăți muzicale învestite cu valoare de metafore recurente. Astfel, imaginea portretului bunicii și a celorlalte „chipuri răposate" venind dintr-un timp ce filtrează alchimic amintiri și senzații printr-un „aquarium de priviri stătătoare în care sunetele urcau lin ca mărgelele cu aer, lichide" sau „grelele picături de amurgire sonoră din *Träumerei*" a lui Schumann, laitmotivul muzical care, asemenea sonatei de Vinteuil pentru Swann, marchează tempourile – invariabil triste, funerare – ale unei experiențe erotice ratate, și, de aici, ale unei vieți desfășurate crepuscular (întreaga carte este marcată vizual de un nesfârșit asfințit însângerat, sleit – singurul moment temporal precis identificabil în text) sunt asemenea metafore sinestezice. Nucleul narativ – povestea micului Darie prematur pervertit sexual de pasiunea sa infantilă pentru tânăra învățătoare Lia și împletirea destinelor personajelor stigmatizate de iubirile frustrate convertite patologic (Lia – Axel, Darie – Lia) este, în fapt, un pretext pentru un dublu demers literar : unul al autorului-martor și, subsumat acestuia, cel al personajului principal. Fiindcă, dacă pentru Darie scrisul este asumat, cathartic, spre recuperarea purității *paradisului pierdut* printr-o refigurare metodică a *paradisului suspinelor* măsurat de „dificultatea de a smulge și a închega în potriviri de cuvinte, în ciuda șerpilor sintaxei, fermecați cu degete și descântece de maestru, totuși, ceva din însușirea (...) de înger", soluție ce își găsește suportul științific în psihanaliza freudiană, pentru **I. V.** subiectul oferă posibilitatea experimentării unor noi artificii stilistice. Pornind de la capacitatea de modelare a limbajului („graiul e un hamac comod în care te întorci pe ce parte îți prieste"), **I. V.** își construiește scrierea pe baza unor pretinse memorii–jurnal ale tânărului Darie, în care intervine pentru a completa lacunele manuscrisului cu paranteze ample semnate, spre asigurarea autenticității, cu înseși inițialele sale, mimând sinceritatea absolută și, adesea, supralicitându-și neputința de a lumina taina vieții prietenului său. Omnisciența și omnipotența autorului odată subminate, **I. V.** își poate permite să facă abstracție, avangardist, de toate regulile discursului clasic. Fluxul proustian al memoriei involuntare ce anulează constrângerile cronologiei și ale coerenței insistând pe mecanismul psihologic al trăirilor și pe intensitatea senzațiilor („Sensibilitatea dureroasă a eroului s-a lăsat desigur condusă în povestire, mai mult de acuitatea impresiilor conținute, decât de ordinea cronologică și decât logica expunerii", precizează **I. V.**, sugerând codul de lectură), intruziunile metatextuale ale parantezelor care au rolul să implice „un cititor ideal" în procesul facerii textului, salturile de la confesiune la narațiune prin ambiguizarea persoanei, euritmia obsedantă (atât în conținut , cât și în formă), pendulările între vis și realitate, între un *eu* și *celălalt,* toate acestea asigură complexitatea acestei proze. Autorul ei, hotărât

Scanned with OKEN Scanner

parcă să-i exploateze toate resursele posibile, ajunge până la a-şi face personajul să-i creioneze un portret în care, jucând ignoranţa, nu se recunoaşte („Nu pătrund rostul acestei însemnări (...) şi cititorul are să mă ierte", notează **I. V.** în finalul fragmentului unde Darie dezvăluie nu numai psiholgia , ci şi concepţia despre scris a prietenului său). Trimiterile intertextuale implicite sau explicite (Freud, Gide, Proust, Nerval, Poe, Mateiu Caragiale sunt numai câteva dintre numele care se cer puse în relaţie cu *Paradisul suspinelor*) au rolul de a îmbogăţi sensurile unui text scris, după teoria gidiană parcă, mai degrabă pentru a fi recitit, deoarece fiecare nouă lectură se poate raporta la un registru aparte – stilistic, simbolic, psihologic etc. – sau la toate împreună, fără să îi poată epuiza valenţele. Intitulat, sugestiv, *Eu şi celălalt*, fragmentul care deschide scrierea are funcţie de preambul. Darie, retras în casa copilăriei sale, trăieşte dramatic, prin rememorare, o criză a dedublării. Vrând să-şi descopere identitatea („Cine sunt eu, eu Darie, eu..." este laitmotivul care bântuie tragic viaţa tânărului derutat), el se izolează în spaţiul amintirii – unde „timpul zace ca o aşteptare pe urma unei tragice lipse" – pentru a se regăsi. Evocarea trecutului, desfăşurată liturgic, ca în rugăciune, într-o casă „ca un altar" cu o uşă ce „are uscăciunea icoanelor" şi o noapte „grea ca un patrafir",se face undeva la limita dintre somn şi trezie. „Încordarea şi ascuţirea simţurilor, deasupra încercărilor de rând ale existenţei" duc spiritul tulburat de singurătate şi de vecinătatea hipnotică a portretelor strămoşilor la obsesie: Darie, ca toate personajele lui **V.**, este chinuit „asemenea lunatecilor [...] (de) un vis neclintit (ce) sorbea cugetarea ca pe un şipot". Încercarea de recuperare a sinelui prin proiectare în *celălalt*– copilul, apărat de chipul de dincolo de aievea al mamei, „dorul de siguranţă şi de certitudine" se transformă, eliberator, în act literar înfăptuit, ca în asceză – „ceasuri după ceasuri, nu simţii nici foame, nici sete, nici oboseală"–, spre mântuirea sufletului. Tocmai de aceea, capitolul al doilea, precizat „cu viaţa în gând", începe cu o apologie a somnului a cărui realitate „e mai de preţ, căci e mai expresivă". Obârşite în aceleaşi adâncuri, „cele două vieţi, lumină şi umbră", se întrepătrund în existenţa lui Darie până la confuzie. Visele sale, scrise cu sentimentul „unui interesant caz de umanitate", pentru un „cititor ideal" şi configurate, thanatic, în diferite tonuri de negru figurează spaimele unei copilării întrerupte prematur de momentul descoperirii instinctului sexual. Acestor iniţieri în tainele trupului şi ale inimii le sunt consacrate următoarele patru capitole. Eroii – Frosa, servitoarea de o lubricitate nestăpânită, Lia, învăţătoarea începătoare ale cărei miresme şi farmece alertează simţurile personajelor de sex opus indiferent de vârsta sau condiţia lor, Axel, tatăl lui Darie, intelectualul reumatic transformat definitiv de pasiunea nepermisă pentru Lia pe care şi-o dispută fervent cu Willy, profesorul de franceză, Mara, soţia lui Axel şi mama fiului acestuia – sunt marionete într-un spectacol tragic al cărnii înfierbântate la care asistă terifiat prea tânărul Darie marcat pentru totdeauna de viziunea coşmarescă pe care i-o oferă trădarea cuplului Axel-Lia şi împreunarea părinţilor săi. Ultimul capitol, cel mai amplu, analizează efectele şi explică turnura pe care evenimentele au dat-o vieţilor protagoniştilor. „Casa Domniţei" este locul unde Mara, departe de Axel, retras la ţară, încearcă să o protejeze pe Lia care, cu minţile rătăcite, caută bărbatul iubit în toţi necunoscuţii ieşiţi în cale, în timp ce Darie, martor al întregii trame, se află încă sub fascinaţia bolnavă exercitată de Lia asupra lui. Ultimul fragment, reconstituit din scrisorile trimise Marei, anunţă deznodământul. Lia, readusă la viaţă de întoarcerea lui Axel, trăieşte lângă acesta undeva pe un ţărm pustiu al Dobrogei, supusă agresivităţii cu care fostul îndrăgostit îşi manifestă acum gelozia, disprețul şi ura. Drama unor destine iremediabil prizoniere obsesiilor este magistral surprinsă de talentul lui **I. V.** care, prin lirismul metaforic al textului-poem, lasă totul la nivelul sugestiei. Nici o formulare explicită nu agresează naturalist pudoarea cititorului. Sensibilitatea lui este însă pusă la încercare de forţa simpatetică pe care o au imaginile extrase din registre diferite, fericit aglutinate de hipersimţul stilistic al autorului. Aerului enigmatic şi maladiv al întâmplărilor desfăşurate, în spirit decadentist, ca în scrierile lui Villiers de l'Isle Adam sau Huysmans, i se adaugă, astfel, suprarealismul atmosferei figurate la limita oniricului şi expresionismul trăirilor exacerbate ale cului şi al violenţei cromatice a descrierilor dintre care alegem ca exemplu portretul Liei din episodul

Scanned with OKEN Scanner

„Casa Domniței", portret ce, modificând nuanța dominantă, pare o transpunere literară a picturii lui Chaim Soutine, *Femeie în roșu*: „Aceleași decolorate panglici la pălăria de paie și veștmintele din mătase galbenă care sfidau, ca o flamură de muzeu, timpurile. Fața, cum o știam, ferecată cu suliman roșu, din foiță; ochii lungi, de un verde sever, în chenarul lor artificial de funingini. [...] De aproape, i s-ar fi zărit părul îmbelșugat, unghiile de chihlimbar, dinții luminoși, gura veștedă. Oprită în fața pereților suri, între gătelile care o copleșeau, ca un amurg de culori muribunde, sub fardul țipător de pe figură și cu acel surâs crispat ca o foaie moartă – ce vedenie pentru simțirea mea dilatată parcă spre acea tragică prezență...". Experiment literar reușit, *Paradisul suspinelor* fuzionează tehnic jurnalul cu epistolarul și impune ubicuitatea autorului prin prezența parantezelor semnate – mijloc de explicitare a demersului artistic care impune nota dominantă, întrucât toate personajele acestei opere funcționează după legile literaturii asumate ca soluție de supraviețuire. Dedublarea lui Darie, retrăind în „tovărășia cu umbra și cuvântul, viața lui ocult organizată înspre tăcere și evocare" sub semnul scrisului pe care îl vrea cu „pornirea cât mai literară", tertipurile lui Willy, cel ce speră să-și câștige iubita arogându-și drepturi de autor asupra unei cărți de dragoste, sau încăpățânarea Liei de a rezista transfigurând „pe fiecare" în cel așteptat și împăcând „o mulțime de realități înjositoare, cu poezia tristă a vieții ei lăuntrice", toate acestea unesc firele unor destine bovarice închise labirintic în structura circulară a unei proze finalizate metaforic cu o frază ce ar fi putut juca în același timp și rol de *moto*; „Reazimă-ți fruntea pe mâinile efemere ale iubitelor."

EDIȚII: *Paradisul suspinelor*, București, 1930; *Opere IV*, Cluj, 1974; *Paradisul suspinelor*, București, 1990.

REFERINȚE CRITICE: Al. A. Philippide, în „Adevărul literar și artistic", IX, nr. 516, 26 oct. 1930; Cezar Petrescu, în „Curentul", III, nr. 1021, 24 nov. 1930; Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, vol. II, 1966; Sergiu Sălăgean, în „Viața românească", XXI, nr. 6, iunie 1968; Mircea Popa, în „Tribuna", XIII, nr. 30 (652), 24 iulie 1969; Magdalena Popescu, *Opera lui Ion Vinea*, 1971; Simion Mioc, *Opera lui Ion Vinea*, 1972; Elena Zaharia, *Ion Vinea*, 1972; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, 1974.

L. L. Z.

PARODII ORIGINALE — Volum de poezii al lui G. Topîrceanu. Prima ediție a apărut în anul 1916 la Editura librăriei H. Steinberg din București. Parodiile erau grupate în șase cicluri purtând următoarele titluri: *Sonete parnasiene, Trei romanțe apocrife pentru mai târziu, Regina nopții (Cum s-ar exprima o parte dintre poeții noștri despre lună), „Școala viitorului" (Simbolism și primitivism), Diverse imitațiuni originale, Și câteva acorduri personale.* Ediția a doua, apărută la aceeași editură în 1921, adaugă câteva poezii noi scrise și publicate între timp în presa literară. Ediția din 1927 se tipărește la Iași, cu un cuprins mai restrâns și cu o altă organizare a materialului (poetul renunță la gruparea poeziilor în cicluri). În plus, **G. T.** indică, pentru prima dată, numele autorilor și titlurile poeziilor parodiate. Ediția a patra – ultima care s-a tipărit antum – apare în 1932, cu un cuprins îmbogățit. Gustul pentru parodie i se deșteaptă lui **G. T.** în anul 1909 când publică în „Viața românească" poezia *Răspunsul micilor funcționari*, o replică la celebra *Elegie* tipărită de A. Mirea (pseudonimul lui D. Anghel și Șt. O. Iosif) în paginile aceleiași reviste. Primele semne apăruseră chiar mai devreme, în 1906, când poetul scrie poezia *Luna*, fără o intenție parodică explicită, dar având particularități ce vor permite integrarea ei în ansamblul *Parodiilor originale*, sub titlul *Un începător de talent: Apostrofe la lună*. Cele mai multe parodii au fost scrise înainte de primul război mondial (după această dată producția începe să scadă) și au fost publicate cu precădere în „Viața fantezistă". Ele au apărut fie câte una, fie mai multe deodată, grupate în cicluri purtând titluri generice (*Parodii, Chestiuni la ordinea zilei, despre lună...*) ce nu se mai regăsesc în volum. Alte reviste care au publicat din parodiile lui **G. T.** au fost „Însemnări literare", „Sămănătorul", „Teatrul", „Revista studenților", „Revista noastră", „Adevărul literar și artistic", „Ramuri", „Flacăra", „Bilete de papagal". Poetul semnează uneori doar cu inițialele sau cu pseudonime ca G. Dăianu, Gerilă, M. Piscobomba. Modificările ce apar la trecerea poeziilor din revistă în volum sunt de obicei minime: autorul schimbă câteodată titlurile, renunță la unele versuri sau la câte o strofă, mai rar se întâmplă să facă schimbări importante, cum întâlnim în cazul parodiei *O domnișoară de pension: Misterul*

Scanned with OKEN Scanner

nopții. Edițiile succesive oferă și ele ocazia unor modificări, numărul variantelor crescând și în acest fel.

Afișând o atitudine neoclasică, asemănătoare în unele privințe cu aceea din versurile lui G. Coșbuc, parodia lui **T.** vizează cam toate orientările literare cunoscute în epocă, unele în curs de lichidare, altele în creștere, altele demodate. Mimând stilul unor poeți ca Dimitrie Bolintineanu sau Al. Depărățeanu, autorul urmărește de fapt să ridiculizeze o literatură deja învechită, în mare măsură perimată, dar care n-apucase la acea dată să se istoricizeze complet, o literatură încă vie în conștiința generațiilor vârstnice, dar desuetă și comică în ochii tinerilor. Indirect, râsul lui **G. T.** se îndreaptă și spre poezia semănătoristă care atunci se obstina să mențină în actualitate o tematică patriotică și ruralistă, cu evidente accente naționaliste, cum a fost și aceea a poeților amintiți. În al doilea rând, e de observat că mai multe parodii grupate în ediția din 1916 în ciclul *Regina nopții* (*Cum s-ar exprima o parte dintre poeții noștri despre lună*) au ca țintă „curentul eminescian" care încă de la sfârșitul secolului al XIX–lea a generat o producție inflaționistă de versuri sentimentale, determinând o reacție nu doar din partea lui **G. T.**, ci și din partea altor poeți tineri. Dar cel mai hilar dintre curentele literare ce se manifestau în acea vreme a fost, pentru autor, simbolismul. În producțiile acestuia, atât el cât și prietenii săi din grupul „Vieții românești" găseau întotdeauna o sursă inepuizabilă de râs. De data aceasta, parodia e mai curajoasă, îndrăznește să caricaturizeze modelul, pare hotărâtă să-l discrediteze până la capăt. Să nu uităm că în România simbolismul a fost un curent literar care a început prin a stârni ilaritate. Primele hohote – și cele mai sonore – s-au auzit la sfârșitul secolului al XIX–lea și erau ale lui I. L. Caragiale și Anton Bacalbașa. Râsul cristalin al lui **T.** vine să se împletească la final cu râsul dogit, din contrabas, al celor doi înaintași, dezvoltând o veritabilă humorescă antisimbolistă. Poetul alege să parodieze versuri de Adrian Maniu, N. Davidescu, Demostene Botez și mai ales de Ion Minulescu, al cărui spirit galant și ale cărui metafore șocante îl incită la exagerări și la îngroșare burlescă. Totuși criteriul în funcție de care își selectează „victimele" nu e neapărat unul de doctrină literară, ci mai ales unul de prestigiu și notorietate. Pentru ca o poezie sau o manieră poetică să devină obiect de râs pentru **T.** și să fie parodiate era de ajuns ca ele să se bucure de audiență populară, să aibă – cu alte cuvinte – succes. Motivul pentru care un poet fără valoare deosebită precum Th. Speranția intră în atenția sa este că anecdotele versificate ale acestuia erau foarte gustate pe atunci de publicul larg, care le aprecia pentru umorul lor suculent. **G. T.** nu ignoră, desigur, faptul că popularitatea modelului se răsfrânge întotdeauna, măcar în parte, asupra parodiei. Toate poeziile din volum intră în categoria literaturii „de gradul al doilea", dar parodii propriu–zise sunt numai acelea care își propun o rescriere comică – nu tocmai reverențioasă – a unor texte preexistente ajunse la celebritate. De cele mai multe ori, autorul ezită să ia în derâdere versurile contemporanilor, preferă să le adopte formula poetică, știind însă prea bine că orice repetare înseamnă deja o accentuare ce poate fi ușor bănuită de ironie. Majoritatea poeziilor din volum sunt, de fapt, niște pastișe, niște imitații ce nu doresc nici pe departe să-și ridiculizeze modelul, ci doar să-l oglindească. Rescrierile lui **T.** sunt, de obicei, fidele și nevinovate, prietenoase și nu o dată admirative. Ani de-a rândul, autorul și-a propus să compună versuri în maniera lui G. Coșbuc, „A. Mirea", O. Goga, M. Codreanu sau Otilia Cazimir, respectând îndeaproape litera și spiritul originalului, fără nici o notă discordantă și fără nici o conotație ironică sau măcar piezișă. Și totuși, departe de a fi niște simple duplicate, poeziile acestea scot la iveală ticurile stilistice ale poeților respectivi și le subliniază limitele tematice. E un fel de a-i îngâna pe maeștri, păstrând totodată aerul cel mai nevinovat cu putință. Tehnica lui **G. T.** nu diferă prin nimic de aceea a oricărui alt autor de parodii. Poetul scrie în prelungirea și cu prozodia celorlalți, preia ritmul, sintaxa și chiar cuvintele lor, dar introduce de la sine o nuanță ce lipsește în textul originar și care subminează impresia de conformitate față de model. Folosește un material cunoscut, desprins din scrierile mai vechi sau mai noi ale literaturii române (mai rar din cele ale literaturii universale), dar îl manipulează într-o direcție burlescă, oferind cititorilor o serie de „anecdote

Scanned with OKEN Scanner

pipărate" și încurajându-i să râdă pe seama scriitorilor de renume. Efectul parodic rezultă din priceperea cu care autorul scoate în evidență mecanica unui gen sau a unei maniere poetice ajunse la un grad ridicat de automatism. În anii când **T.** își scria versurile, noțiuni ca „parodie", „à la manière de..." sau „pastișă" erau insuficient diferențiate și de aceea terminologia folosită este considerată un gen și este așezată în proximitatea criticii literare, deoarece parodistul, ca și criticul literar, lucrează mai mult cu inteligența decât cu talentul. Ezitând între cuvinte și expresii ca „imitațiune originală", „parodie", „în stilul lui...", pe care nu întotdeauna le folosește în mod adecvat, **G. T.** face totuși un remarcabil efort de clarificare noțională, de care teoria literară românească va ține seamă în viitor.

EDIȚII: *Parodii originale*, București, 1916 (ed. a II-a, București, 1921; ed. a III-a, Iași, 1927; ed. a IV-a, București, 1932); *Poezii*, ediție îngrijită, prefață și bibliografie de Al. Săndulescu, București, 1953; *Opere*, I, ediție îngrijită și prefață de Al. Săndulescu, București, 1955; *Opere alese*, I, ediție îngrijită, bibliografie și studiu introductiv de Al. Săndulescu, București, 1959; *Scrieri alese*, ediție îngrijită, note, glosar și tablou biobibliografic de Al. Săndulescu, prefață de Const. Ciopraga, București, 1959; *Versuri și proză*, ediție și prefață de Al. Săndulescu, București, 1959; *Versuri și proză*, studiu introductiv, note și bibliografie de V. Ene, București, 1968 (ed. a II-a, 1978); *Scrieri alese*, I, ediție îngrijită, note, comentarii, tabel cronologic și bibliografie de Al. Săndulescu, București, 1970; *Poezii*, prefață de Al. Săndulescu, București, 1972; *Scrieri*, I, ediție îngrijită, prefață, note, comentarii, tabel cronologic și bibliografie de Al. Săndulescu, București, 1983; *Poezii*, ediție și repere istorico-literare de Al. Săndulescu, București, 1986; *Poezii*, București, 1991.

REFERINȚE CRITICE: L. Rebreanu, în „Capitala", nr. 17, 1916 (reluat în *Opere*, XVI, ediție critică de N. Gheran, stabilirea textului în colaborare cu Nedeea Burcă, 1995); F. Aderca, în „Noua revistă română", nr. 12, 1916; G. Ibrăileanu, *Note și impresii*, 1920 (reluat în *Opere*, II, ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, prefață de Al. Piru, 1975); E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, III, 1927; M. Ralea, *Interpretări*, 1927 (reluat în *Scrieri*, II, ediție și studiu introductiv de N. Tertulian, 1977); D. Botez, în „Viața românească", nr. 1, 1929; T. Teodorescu-Branișteanu, în „Adevărul literar și artistic", nr. 422, 1929; D. I. Suchianu, în „Adevărul literar și artistic", nr. 425, 1929; N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, II, 1934; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; Șt. Cazimir, în „Viața românească", nr. 10, 1957; Al. Săndulescu, *G. Topîrceanu. Viața și opera*, 1958; S. Iosifescu, în „Contemporanul", nr. 30, 1961; Const. Ciopraga, *G. Topîrceanu*, 1966; D. Micu, *Început de secol. 1900–1916. Curente și scriitori*, 1970; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, II, 1972; Lidia Gavrilescu, Maria Saliniuc, *G. Topîrceanu, biobibliografie*, 1974; D. Pillat, *Itinerarii istorico-literare*, 1978; V. Ene, *G. Topîrceanu*, 1969; M. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, II, 1984; D. Micu, *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, 2000.

Gh. P.

PARȚIAL COLOR — Roman de Sorin Preda. Apare la București, Editura Cartea Românească, în 1985.

Scris la persoana I, *Parțial color* cuprinde confesiunea lui Traian Daia despre starea de ratare dominantă în viața sa, atât în plan profesional, cât și în plan familial. Actor într-un orășel de provincie, profesor de artă dramatică la școala populară locală, dar și bun cititor – pe cont propriu – de literatură și filosofie, Traian ajunge să facă o mărturie *în scris* despre sine însuși din cel puțin două motive: din dorința de a scrie un roman („între timp mi-a venit ideea să scriu un roman de dragoste pe care să-l scriu în mai multe nopți, în mai multe reprize, ca o dragoste adevărată") și datorită îndemnurilor doctorului Vasile, terapeutul său, care crede că, dincolo de pericolele pe care le presupune („îmi îngădui să-ți atrag atenția că te așteaptă o muncă grea, epuizantă, pentru că literatura este, dragul meu, o experiență limită"), actul de a scrie are, în cele din urmă, un efect curativ. Determinând calitatea de *roman al unui roman*, dar și pe cea de *roman al sublimării* – identificate aici, cu îndreptățire, de Radu G. Țeposu – , cele două rădăcini ale confesiunii sunt atât de intim împletite încât se poate vorbi de o unică poetică implicită a romanului, singulară de altfel în peisajul literaturii optzeciste, anume o poetică de factură psihanalitică. Nu numai că, în descendență freudiană, e vehiculată ideea că „artistul e un nevrotic ratat" care are, însă, capacitatea de a da formă reveriilor sale, făcându-le accesibile și chiar plăcute celorlalți, dar însăși forma (cea a confesiunii pacientului Daia și, deopotrivă, cea a romanului lui **S. P.**) e modelată după unele precepte preluate de dr. Vasile din Freud: „Îți repet că nu mă interesează ce crezi tu. Caută deci să-mi povestești faptele, așa cum s-au întâmplat ele", îi recomandă medicul pacien-

Scanned with OKEN Scanner

tului, citând mai apoi chiar opinia autoritară a părintelui psihanalizei: „Îl invităm pe bolnav să adopte o stare de autoobservare, fără nici o reticență, împărtășindu-ne toate percepțiile sale interne în ordinea ivirii lor". Prin urmare, interesat de acest efect al autenticității (chiar dacă justificat psihanalitic, iar nu estetic), **S. P.** investighează în *Parțial color* psihologia fără a întrebuința mijloacele literare tradiționale: în locul introspecției cu lentorile ei bineștiute, apare o istorisire vie, alertă a evenimentelor din ultimele luni de existență ale personajului. Acest mod de construcție e reclamat, în plus, de rigorile romanului de dragoste la care aspiră eroul („căci nu există dragoste fără, ha-ha, acțiune și personaje"), cât și de concepția autorului care, distanțându-se de poetica majoritară din generația sa, își propune să utilizeze epicul ca mijloc de construcție, după cum ne avertizează, de altfel, un motto preluat din E. M. Forster: „Da, romanul e o povestire". Trebuie precizat, de asemenea, că tipul de experimentalism practicat de acest prozator nu se situează la nivelul inovațiilor tehnice (deși nu-i sunt străine procedeele textualiste de facere a discursului, precum tehnica citatului, naratorul de persoana a II-a etc., ele nu constituie o miză în sine, fiind subordonate povestirii), ci la un nivel al semanticii imaginarului care se revendică atât de la Freud („Fragmente din întâmplări deja trăite au luat-o razna, combinându-se după bunul lor plac"), cât și de la combinatorica inepuizabilă a lui Max Frisch (autor prezent, de asemenea, cu un citat pe pagina de gardă a romanului lui **S. P.**). Astfel Mărioara, amanta lui Daia, pare să fie doar o proiecție a acestuia („Poate lucrează în alt oraș, poate nici nu există decât, știu eu, în prelungirea unei imagini sau întâmplări din adolescență"), la fel ca doctorul Vasile, deconspirat în final – cu multă subtilitate și într-o manieră voit echivocă – ca având statut de fantasmă, de dublu care se îndeletnicește cu interdicțiile: „semăna cu doctorul Vasile, dar parcă nu era el, într-un moment de neatenție, vrând să ia de pe masă o pagină de manuscris, i-am zărit în dreptul încheieturilor o eczemă rozacee, în plină erupție, și părea furios, pornit împotriva mea, până nu termini ce ai de terminat, nu pleci de aici! a zis". Or, „eczema rozacee" este de fapt boala cronică a lui Traian Daia. Toate aceste subtilități de construcție nu impietează asupra bunului mers al povestirii și al intrigii sale, palier la care *Parțial color* se constituie mai puțin în romanul de dragoste la care aspiră personajul cât, mai degrabă, într-un foarte pregnant roman al cuplului (familial). Deși divorțat, Traian Daia continuă să realizeze un cuplu, împreună cu fosta sa soție, Mara. Ceea ce îi readuce alături este fie copilul cu problemele sale (ce variază de la mărunte năzbâtii infantile până la tentativa de sinucidere), derivând ele însele din lipsa de afecțiune și stabilitate a familiei („Drama căsătoriei este, de fapt, drama copilului care moștenește cam tot ceea ce au părinții mai rău: boală, egoism, frică, dar mai ales sensibilitate"), fie dorința erotică păstrată vie („trupurile noastre se mai iubesc poate și acum, iar unui trup nu-i poți cere să fie decât ceea ce este"), fie – cel mai adesea – „mila și sentimentul datoriei". Acest sinuos traseu (pseudo)familial, jalonat de strategiile de cucerire desfășurate de femeie, dar și de pendularea bărbatului între rezistență și abandonul dezabuzat, nu reușește să camufleze, nici măcar pentru protagoniști, eșecul de fond al relației, singurătatea, frustrarea și neputința de a comunica: „Nu e mare lucru să observi că, de fapt, familia noastră e o închipuire, ne unesc doar aparențele, o carte de citire, o matematică simplă și elementară, două numere, două linii, ei bine, am obosit, nu crezi c-ar fi mai bine să nu ne vedem un timp?" Confruntate cu aceleași probleme, cuplurile din jur se susțin, în schimb, printr-o concepție a unei necesare rezistențe comune, a ajutorului reciproc avantajos, după cum încearcă să-i explice tehnicile de acomodare la binefacerile simțului comun marinarul Neluțu prea debilului (emoțional) Traian: „Spre exemplu eu și Aglae ne mințim cu acte în regulă, de bunăvoie și nesiliți de nimeni, ne sprijinim unul pe altul, ne leagă interese majore și nu fleacuri". Incapabil să transfere în practică această lecție de viață, Traian dezvoltă o formă gravă de nevroză în care „mecanismul culpabilității aberante" îl determină să se proiecteze pedepsitor în figura de asasin al soției sale, într-un scenariu care inversează, de fapt, rolurile și forțele psihologice din cuplu: „Mă obliga să mă port ca un gardian și, ceea ce mă intriga, era faptul că părea încântată să mă vadă în postura aceea dominatoare, categorică, preocupată, brutală pe

Scanned with OKEN Scanner

alocuri". Finalul romanului, trădând uzanţele tradiţionale ale povestirii, nu clarifică, nici psihologic, nici existenţial, destinele personajelor, sugerând doar că soarta în cuplu este dată, pentru totdeauna, de un mecanism al devorării reciproce prin tehnica exasperantă a „răutăţilor mărunte". În schimb, acelaşi final consemnează şi un fapt pozitiv: aflat în clinica psihiatrică, depăşindu-şi inhibiţiile, Traian Daia începe să scrie confesiunea eliberatoare: „Am început deci să scriu: Mi-a telefonat. Avea vocea albă, vag neliniştită... Uite, fiul tău plânge de două ceasuri. M-am săturat. E-o moară de plâns. Nu mai pricep nimic... Dă-mi-l, zic. Ce-i puiule?..." Or, aceste prime rânduri ale confesiunii lui Daia sunt, totodată, rândurile cu care se deschide romanul *Parţial color*, care capătă astfel, prin indiscreţia voită a personajului şi un caracter autobiografic, sporind, aşadar, registrele şi semnificaţiile, oricum dense şi consistente, ale cărţii, până în momentul de faţă realizarea majoră a operei lui **S. P.** şi unul dintre romanele de valoare ale deceniului nouă, propunând una dintre cele mai interesante soluţii în câmpul romanului psihologic românesc.

EDIŢII: Bucureşti, 1985.

REFERINŢE CRITICE: Ovid S. Crohmălniceanu, *Al doilea suflu*, 1989; Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, 1993; Irina Petraş, *Literatură română contemporană*, 1994.

S. C.

PASĂREA ŞI UMBRA — Roman de Sorin Titel, apărut în 1977 la Editura Eminescu din Bucureşti. Ulterior, romanul va fi considerat ca parte a unui ciclu ce debutează cu *Ţara îndepărtată* în 1974 şi se încheie cu romanele *Clipa cea repede* (1979) şi *Femeie, iată fiul tău* (1983). Romanul primeşte Premiul Uniunii Scriitorilor, fiind primul din cele două pe care autorul le va primi din partea cunoscutei organizaţii (al doilea va răsplăti în 1983 romanul *Femeie, iată fiul tău*).

Pasărea şi umbra apare într-un moment în care scriitura lui **S. T.** atinge maturitatea. Romanul anterior, *Ţara îndepărtată*, conturase deja liniile şi formele pe care creaţia autorului va insista şi se va baza până la final, astfel încât fiecare dintre cele patru romane ale ciclului poate fi considerat şi citit ca o variaţie pe o temă tot mai sigură. **S. T.** îşi conturează propria viziune asupra romanului, una neîndoielnic personală şi originală în peisajul literaturii române, o metodă ce nu va produce epigoni, deoarece autorul atinge câteva limite ale artei romaneşti. Romanele sale sunt o expresie a unui modernism târziu, faţă de care romanul postmodern se va detaşa printr-o ruptură de formă şi stil. S-ar putea identifica în **S. T.** un întârziat, dacă opera sa nu s-ar scrie în afara încadrărilor şi, într-o măsură importantă, în afara timpului literar. Autorul crede în metoda sa până la a o scoate în afara evoluţiei; romanul se descoperă, poate atinge forma perfect şlefuită, dincolo de care orice modificare îi poate doar dăuna. *Pasărea şi umbra* respiră această încredere. Romanul atinge o structură şi un stil componistic pe osatura cărora se vor construi, fără modificări relevante, ultimele două creaţii ale autorului. E vorba de o manieră ce subordonează intriga unor noi puncte de interes, lucru care scapă multă vreme criticii, în special celei contemporane cu apariţia romanului. Analizele vremii insistă pe tematică, mitologie şi pe o metodologie care sunt totuşi prea puţin relevante pentru o operă care le pune sub semnul întrebării. **S. T.** e, în ciuda unei impresii superficiale, un experimentator, un ludic (confuzia provine din gravitatea jocului situată la polul opus amuzamentului creativ denotat de Mircea Horia Simionescu). În *Ţara îndepărtată*, experimentul insistă precumpănitor pe cronotop, imaginând şi performând un spaţiu şi timp în perpetuă mişcare. E acesta un roman nomad, o aglomerare de planuri şi situaţii ficţionale remodelându-l necontenit. Singurul sens al personajelor pare a fi cel al mişcării, unelte încă supuse unui autor ce intervine mereu (în chipul cel mai modernist cu putinţă, al autorului autoritar, de capriciile căruia stau agăţate toate cuvintele şi sensurile). Situaţia se modifică subtil în *Pasărea şi umbra*. De la experimentul cronotopic se trece la un experiment al destinelor şi, prin această focalizare asupra personajelor ca fiinţe vii ce pot influenţa curgerea narativă, iese la iveală un experiment al actului narativ. În romanul anterior, ochiul autorului e obsedat de aşezarea într-o anumită ordine a naraţiunii, e preocupat de construcţia schematică a ficţiunii. Toate aceste elemente se păstrează în romanul din 1977, doar că lor li se adaugă o atenţie suplimentară acordată ordinilor din interiorul

Scanned with OKEN Scanner

construcţiei. Romanul-cristal, static, arhitectural de care **S. T.** este la început preocupat se transformă într-un roman-atomic, un tot în interiorul căruia mişcarea e evidentă, dar totuşi supusă unor legi, repetiţii şi simetrii esenţiale. Autorul insistă asupra unor structuri simetrice de desfăşurare a destinelor, printr-o raportare identitară ce se repetă cu obstinaţie. De la cuplul de debut Ion-Ana, a cărui experienţă în faţa morţii e repetată şi reaşezată mai întâi de Iulişca cea tânără şi de cea bătrână, pe care le vom regăsi imediat în Tili şi Letiţia, până la perechea tinerilor studenţi de la Viena (tânărul Tisu şi pictorul Honoriu Dorel, cu cele două surori îndrăgostite de Wagner, în fapt o altă ipostază pentru Tili şi Letiţia etc.), până la simetria Tişu-Andrei, toate destinele interpretează partituri ce se regăsesc una în alta. Sunt variaţii aşezate sub două semne care sunt de altfel şi cele două puncte de coeziune a romanului: imaginea morţii şi ispita povestirii, transformării vieţii într-un destin. Scopul romanului devine acum pentru **S. T.** construirea unei atmosfere şi pe această metodă se va aşeza *Femeie, iată fiul tău*, roman văzut deseori ca o sinteză şi o împlinire a artei narative a autorului. Dinamismul şi desfăşurarea, nomadismul din *Ţara îndepărtată* lasă locul unei tehnici a focalizării (nu întâmplător figura principală de artist ce apare în *Pasărea şi umbra* e un pictor expresionist). **S. T.** reface construcţia sferei sau a cercului, cuprins de o obsesie a centrului ce îi domină întreaga operă. Personajele se învârt pe orbite, împărtăşesc acelaşi ritm. Pe această trăsătură se integrează şi ispita povestirii amintită mai sus. Există un patos al povestirii şi al rememorării care trădează la nivelul personajelor o dorinţă a ordinii, a logicii, iar la nivelul autorului un accent pus pe exercitarea în sine a actului de ficţiune, a magiei povestirii. E o metodă a reluării şi a aprofundării asemănătoare construcţiei unei simfonii, simbol deloc forţat pentru romanele lui **S. T.** Construcţia simfonică mizează atât pe desfăşurare şi evoluţie, pe simbolismul încărcat şi exemplar al sensului unui posibil destin, cât şi pe unitate şi pe static, pe reluări şi reaccentuări. E stilul autorului: personajele sunt voci cu semnificaţie abia la nivelul întregului, cum o denotă epilogul romanului *Pasărea şi umbra* unde totul se reduce, ca o abstractizare picturală, la un cor de voci lipsite de medierea şi intervenţia naratorului. Fiecare voce aduce aici cu sine întreaga individualitate câştigată în paginile anterioare, corul refăcând, ca într-o punere în abis, scheletul romanului şi înţelesurile primordiale ale acestuia. Ultima intervenţie, ce primeşte astfel aspectul autoritar al unei concluzii, insistă că totul „s-a întâmplat chiar aşa cum ţi-am povestit eu acum". E dovada unei preferinţe pentru *umbră* mai degrabă decât pentru *pasăre*, acesta fiind în opinia sugerată a autorului şi sensul scriiturii: incapabilă să redea forma şi vitalitatea vieţii, regatul acesteia e în jocul perspectivei, în pictura în mişcare pe care umbra o creionează în lume, revendicându-şi un adevăr propriu. Mai există un înţeles pe care titlul romanului îl propune: în raportul pasăre-umbră intervine un al treilea element, sub domnia căruia se desfăşoară şi se justifică totul: astrul solar. Lucrul îl va descoperi cel mai bine **S. T.** în *Femeie, iată fiul tău*, unde, reluând preferinţa pentru dublu (chiar gemelitate), aşezarea sub un al treilea element e obsesivă la fiecare nivel, de la cel al personajelor (cei doi Marcu sunt dominaţi de figura mamei) până la cel al naraţiunii (liniile narative sunt dominate de atmosferă şi culoare; e romanul cel mai pictural şi mai static al autorului). **S. T.** e un autor cu nostalgia perpetuă a naratorului omniscient, doar că singurul mesaj pe care îşi permite să-l anunţe prin intervenţiile sale în text (ca un contemporan al lui Barthes, ar spune John Fowles) este unul de artă poetică. Toate celelalte elemente din interiorul creaţiei sale joacă un rol în acest sens şi participă la conturarea unei metode ce-şi revendică importanţa. Pe de altă parte, **S. T.** mânuieşte cu abilitate o tehnică a echilibrului, în care toate asperităţile şi disonanţele se topesc într-o unitate ce dă impresia finisării şi a rafinamentului. În acest sens, *Pasărea şi umbra* e şi un roman despre roman. Un roman al plăcerii de a scrie romane.

EDIŢII: *Pasărea şi umbra*, Bucureşti, 1977; *Ţara îndepărtată. Pasărea şi umbra*, Bucureşti, 1989.

REFERINŢE CRITICE: L. Ciocîrlie, *Eseuri critice*, 1983; Al. Paleologu, *Alchimia existenţei*, 1983; L. Raicu, *Fragmente de timp*, 1984; V. Cristea, *Modestie şi orgoliu*, 1984; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, 1985; V. Cristea, *Fereastra criticului*, 1987; Paul Georgescu,

Scanned with OKEN Scanner

Volume (Critică literară); Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, 1987.

H. P.

PASAJ DE PIETONI — Volum de versuri de Dorin Tudoran, apărut la sfârșitul anului 1979, la Editura Cartea Românească din București, în lectura lui Florin Mugur. Reia câteva poeme din *O zi în natură* (1977); ciclul al cincilea al volumului, *Tenebrele speranței*, e preluat, cu mici retușuri, din *Respirație artificială* (1978), unde apare diseminat, și nu cu titlul pentru care poetul a optat ulterior.

„Calofil neliniștit", cum îl caracterizează Gheorghe Grigurcu, la apariția, în 1975, a volumului *Cântec de trecut Akheronul* (*Poeți români de azi*, 1979, p.503), **D. T.** e un „discret" de sorginte intelectuală în lectura lui Mircea Iorgulescu (*Scriitori tineri contemporani*, 1978, pp. 160 sq.), atras de „patetismul neguros și stihial, ca și [de] caligrafia minor artizanală", capabil de a pune în scenă drame culturale ceremonios învețmântate în haina evanescentă a cuvintelor. În majoritatea textelor critice, poetul e apreciat pentru minuția de bijutier a tectonicilor culturale pe care le orchestrează și pentru viziunea freatică livrescă; astfel, Șt. Aug. Doinaș (în *Lectura poeziei*, 1980) e de părere că „lirismul lui Dorin Tudoran e, în mare măsură, caligrafie grațioasă", sesizând totodată că în cei doi ani care trec de la volumul *O zi în natură* (1977) la următoarele două, simultâne ca an de apariție (*Respirație artificială, Pasaj de pietoni*, 1979), poetul traversează distanța de la dantelăria nevinovată a metaforelor sufletești la vocea mai gravă a Istoriei, trăită însă tot pe spații mici, de interior: „Dorin Tudoran evită viziunea maniheistă asupra lumii ca atare, el nu construiește spectacole cosmice, uriașe și terifiante, atingând măreția sublimului; el se mulțumește să creioneze scene mici, dar semnificative, situații poetice ale agresiunii." *Pasaj de pietoni* e un volum discret, prețios, atingând marginea inefabilă a jurnalului personal discontinuu, propus ca stare de spirit. Volumul conține chiar o secțiune în proză, *Fragmente dintr-un jurnal aproape apocrif*, scris prin exacerbarea calofilă a fineții. Putem găsi în el delicii tactile forțate („Cu o furculiță de gheață, cineva îmi apropia de buze fragmente aromate; uneori, acestea dogoreau ca niște sfere incandescente") sau mici crâmpeie de artă poetică ingenuă: „La tâmpla poetului, ca la o poartă subțire dar definitivă, sufletul lucrurilor bate răzbunător." Secțiunea trădează toate calitățile, dar și defectele poeziei generației 70, pe care o exprimă integral, ca atmosferă, stil sau redundanță imagistică: întâlnim, astfel, prețiozitate („Primele plăji de hydrargir – întâiele pierderi ale apei"), cataclisme de eprubetă („incendii rotunde, roțile ei luminează") și senzații volatile („Crapă alveola nopții, ca o sămânță bolnavă de prea plin, și-o spumă ușoară, purpurie, se ridică pe geamuri, aburindu-le."). Inevitabil, apare „negustorul de spumă de mare". Îngemănarea zilei cu noaptea se face pe o „plută de cristal", dimineața are „degete de sticlă". Într-un asemenea univers casant, poetul se simte, desigur, vulnerabil, la un pas de agresiune: stelele pe care le vede pe cer sunt „guri lacome de tun", mugurii „bubuie ca o petardă", „privirile se lovesc de trestii, ca de gratiile unei colivii nesfârșite". „Deschizând ochii", zărește peste tot „buldogi/ rânjind la mine/ colți aburiți/ de sânge/ și degetele dreptei mele/ zdrențuite"; universul exterior e concentraționar: „Intru în viitor ca într-o cușcă/ în care trebuie să reconstitui fiara/ ce mă va devora/ numai după ecoul urletului ei." Ca o consecință, poetul autentic e recunoscut după „dâra de sânge" pe care o lasă în urmă, ca după un martiriu purpuriu: „Dacă dâra lăsată de el nu miroase destul a sânge, dacă punând urechea pe ea nu se aude ca plămânul unui ocean tunând «33!», toată această discuție e o simplă pălăvrăgeală; poetul nu s-a născut încă!" Citind aceste rânduri inflamate, nu poți decât să saluți marea breșă pe care a înfăptuit-o sarcasmul de notație al generației 80, unde poetul redevine ceea ce el fusese de fapt dintotdeauna: un om în carne și oase, victimă lucidă, *reală*, ciocnindu-se de pereții unei vieți atroce, saturate de concret. Dimpotrivă, la **D. T.**, totul e permeabil, suav, catifelat: victimă a propriei sale imagini de trubadur al artei cuvântului („Tremură aerul tremură/ În jurul acestei tăceri/ De parcă lumina s-apleacă/ Sub muzici de magi și truveri", poetul își poartă statutul de reprezentant social al inefabilului ca pe o insignă, nu ca pe o servitute. Trăiește alternativ, în imaginație („Cum să-mi închipui/ eu lumea/ când nimeni

Scanned with OKEN Scanner

nu mai ştie/ să povestească frumos"), înscenând mari ritualuri manieriste de interior: „Uneori mă trezesc noaptea sub arsuri necunoscute/ de parcă peste pieptul meu trec popoare de scarabei obosiţi/ întorcându-se de la marile sanctuare ale Înţelepciunii/ şi Iubirii Neprihănite, cu tălpile biciuite până la sânge." Spaţiul predilect al gesturilor largi, teatrale, este cel erotic: „Dacă mă iubeşti cu adevărat,/ trage de sub picioarele mele covorul/ de flori, neînchipuit de frumos,/ pe care s-a săvârşit omorul." Se practica, pe vremea respectivă, o tandră edulcorare a suferinţei; volumele epocii (cel al lui **D. T.** nu face nici el excepţie) erau pline de sânge, de crime, de incizii sau omoruri, dozate însă graţios, în dulci pilule analgetice: „Am început, iubito, să m-aplec/ sub litere, ca un hamal bătrân, /mi-s ochii numai sânge; dacă plec/ tu şterge-mi faţa cu un pumn de făn." Un poem se intitulează *Abatorul imaginaţiei*, sugerând un carnagiu; *Notele de la o întâlnire cu Giordano Bruno* escaladează violenţa pe un „...fundal [de] cai/ albi, liniştiţi": „Zăbala zdrobindu-i dinţii./ Dinţii rupţi sfâşiindu-i limba./ Limba – un ghem de sânge/ din când în când/ scuipat pe pieptul alb/ al cămăşii." Deşi atmosfera acestor versuri e datată stilistic, ar fi de văzut, totuşi, ce admira epoca în poezia lui **D. T.**, autor de certă notorietate. În primul rând, eşantionul graţios de sentimentalism adolescentin ceremonios (Labiş e de o sută de ori mai crud): Tudoran e, în genul său minor, un poet redutabil. Versurile sale curg lin, aromitor, iar poza pe care o propune e, nu o dată, tensionată, extremă: „Dacă m-arăt, eu sunt sortit pieirii,/ frunte dormind la gura unei carabine - / n-am să-mi acopăr faţa, voi privi/ pedeapsa transparentă lipindu-se de mine." În al doilea rând, un poem cum e *Câteva episoade neromanţate din viaţa bunicului meu* include certe inflexiuni groteşti, anunţând, abia palpabil încă, geana de lumină strepezită a unei noi sensibilităţi, mai radicale. Constantă e, însă, în volum (aspect care nu le-a scăpat criticilor) insidioasa sugestie a mecanizării „armurii de hârtie", a stereotipizării existenţiale într-un timp concret care nu oferea, spiritual, decât alternativa evaziunii. Astfel, primul ciclu al volumului se intitulează, ironic, *La vie en rose*, „parolă" subversivă la vremea respectivă (expresia apare, constant, la mulţi poeţi). Preţiozitatea livrescă a trezit, şi ea, atenţia solidară a contemporanilor. În viaţa literară de atunci pâlpâia tandru, neconceptual, imperativul erudit al intertextualizării, cu mici urcuşuri spre avangardism şi deviaţii spre îndrăzneli formale. Poetul nostru e mai aproape însă de Blaga şi de levitaţia pillatiană („de lipsa ta aproape mă cutremur,/ de parcă viaţa-mi fuse doar adaos -/ plutesc, mă-ndepărtez, m-adaug/ la legea marelui repaos.// Căci nu te-aştept şi nici nu tremur, când mă stropeşti cu aromatul paos -/ plutesc, mă-ndepărtez, m-adaug/ luminii mumă risipită-n haos"), dar câteva dintre poemele sale, inovatoare ca stil, introduc în corpul lor fraze prozaice alogene (cum se întâmplă în *Naturalistul*, unde apar pasaje din Darwin, sau în deja amintitul poem *Câteva episoade neromanţate din viaţa bunicului meu*, cu pasaje interpolate din nuvelistica lui Marin Preda). Cel mai bine realizat, sub acest aspect, e vastul poem *El Iskandariya*, cu fragmente alogene de versuri şi proză, sugerând o Alexandrie decrepită, dispersivă, obosită. În concluzie, *Pasaj de pietoni* trebuie citit în spiritul timpului său, ca un volum reprezentativ, de falie, în care dantelăriile sufleteşti ale generaţiei 70 întâlnesc zorii unui nou tip de sensibilitate lirică, cel cotidian şi grotesc, specific optzeciştilor. În nici un caz, volumul nu trebuie abordat din perspectiva experienţei ulterioare din exil, datorită căreia imaginea lui **D. T.** e, în literatura noastră actuală, radical schimbată. Între *Pasaj de pietoni* şi *Kakistocraţia* nu e doar o diferenţă de identitate, ci, de-a dreptul – o renaştere.

EDIŢII: *Pasaj de pietoni*, Bucureşti, 1979.

REFERINŢE CRITICE: Al. Călinescu, în „Convorbiri literare", nr. 7, 1980; M. Iorgulescu, în „Amfiteatru", nr. 3, 1980; N. Manolescu, în „România literară", nr. 10, 1980; P. Poantă, în „Steaua", nr. 5, 1980; Ion Bogdan Lefter, în „Echinox", nr. 11-12, 1980.

Şt. B.

PASTELURI — Ciclu de poezii de Vasile Alecsandri, cele mai multe publicate mai întâi în „Convorbiri literare" din anii 1868–1869 (ultimele au apărut în aceeaşi revistă în 1874). Ciclul ca atare a fost alcătuit (schimbând ordinea cronologică a tipăririi iniţiale şi urmărind o logică a conţinutului poeziilor) o dată cu includerea lui în volumul de *Opere complete, Poezii*, III *Pasteluri şi legende*, în 1875.

Scanned with OKEN Scanner

Pasteluri-le reprezintă pentru **A.** intrarea într-o nouă etapă de creație; după exploatarea filonului popular, a celui erotic și a celui social-patriotic, legate de câteva dintre momentele esențiale ale devenirii politice a Principatelor – dar și de devenirea personală – care constituie sursele principale ale poeziei sale din primele decenii de creație, el simte nevoia de a încerca altceva. Experiența anterioară nu este negată (legătura cu poezia populară, într-un mod mai subtil și mai profund decât în *Doine*, este vizibilă și în pasteluri, ca și în îmbinarea eticului cu esteticul), dar poezia sa pare a se detașa de iminență și de actualitate și a da seama de o atitudine mai senină și superior-contemplativă față de existență și de lumea înconjurătoare. Dezamăgit de viața politică, la care luase parte cu dăruire până la sfârșitul domniei lui Al. I. Cuza, **A.** „se retrage" (sintagma e folosită consecvent de mai toți criticii) la Mircești și-și caută un nou echilibru în observarea naturii și a oamenilor care trăiesc în mijlocul ei. Titlul pe care-l alege în 1875 pentru întreg ciclul, împrumutat din domeniul artelor plastice, a devenit, pentru literatura română, numele unei specii (poezia descriptivă, cum este ea numită în alte literaturi) și a impus ca trăsături definitorii ale acesteia cele pe care le concretizează cele mai numeroase și mai caracteristice dintre poeziile lui **A.** (între ele, alegerea subiectului din natură, deși **A.** introduce în grup și „portrete" sau descrieri imaginare ori care au la bază un obiect de artă, așa cum se întâmplă în cele două pasteluri chinezești). Grupul principal al pastelurilor, „zona centrală, unitară și masivă, alcătuită din circa 30 poezii", cum spunea P. Cornea, descrie peisaje românești – cele mai multe de la Mircești – tinzând să se transforme într-un caleidoscop rural, organizat pe axa succesiunii anotimpurilor, incluzând, pe lângă imagini ale unei naturi mai mult sau mai puțin virgine (*Iarna*, *Miezul iernei*, *Lunca din Mircești*, *Noaptea*, *Malul Siretului*), și câteva tablouri ale muncilor câmpului sau ale sărbătorilor fundamentale de la sat (*Florile*, *Paștele*, *Plugurile*, *Sămănătorii*, *Rodica*, *Secerișul*, *Cositul*). Nu lipsesc, poate adăugate ulterior, tocmai pentru a încadra ciclul și a da seamă de dispoziția sufletească din care a izvorât, nici imaginile unei confortabile intimități creatoare (*Serile la Mircești*, *La gura sobei*). Oricum, toate textele demonstrează un poet echilibrat, bun observator al celor ce-l înconjoară, fără profunzimi deosebite (tentația „filosofării", ca și cea a „poetizării" sunt de altfel autoironizate, așa cum se întâmplă în *Malul Siretului* sau în *Vânătorul*), dar știind să exploateze „suprafețele". Textele ne prezintă o lume frumoasă și rațional construită, în care omul se integrează fără efort, participând la atributul ei esențial – rodnicia – în calitate de îndrăgostit și de muncitor al pământului. Un peisaj „moderat", ocolind extremele (marea și muntele), în care anotimpurile aduc fiecare un element estetic propriu: până și teama pe care ar putea-o inspira iarna se transformă mai curând într-un sentiment de venerație (*Miezul iernei*) sau devine pretextul unei glume de îndrăgostit (*Sania*), iar toamna, cu melancolia ei îndătinată, este un moment peste care poetul trece cu rapiditate; în schimb, primăvara și mai ales vara, cu bogăția de viață și mișcare, cu forfota păsărilor și varietatea florilor, cu razele fierbinți ale soarelui potolite de umbra luncii și cu ocaziile de manifestare a erotismului universal, se bucură de întreaga favoare a poetului. Cele mai multe dintre pasteluri sunt construite după aceeași schemă: compoziții de patru catrene, bazate pe o alăturare de secvențe vizuale, finalul introducând un element de surpriză (mișcare în nemișcare, sunet în tăcere, elementul uman în natura ce părea virgină, umorul în melancolie ș. a. m. d.). După cum cu îndreptățire s-a observat, timpul verbal predilect al pastelurilor e prezentul, iar în sintaxa frazelor predomină raportul de coordonare, ceea ce contribuie la impresia de tablou bidimensional, dar dă și nota de obiectivitate și perenitate a descrierii. În pastelurile cu tematică autohtonă (marea majoritate), desenul e sobru, liniile esențializate, culorile puține și tonurile pure (alb și argintiu iarna, verde și auriu vara, puține alte pete cromatice, mai curând sesizarea jocului de umbră și lumină), în schimb în cele exotice (*Mandarinul*, *Pastel chinez*) asistăm la o adevărată orgie de culori, îngemănată și cu numeroase amănunte descriptive. *Concertul în luncă* s-ar părea că face excepție de la această regulă, dar la o examinare mai atentă observăm că impresia de culoare și detaliu e dată, de fapt, de enumerarea numelor de plante și păsări și nu de descrierea lor efectivă. Se poate, de altfel,

Scanned with OKEN Scanner

remarca o dominantă nominală a vocabularului poetic utilizat de **A.** în mai toate pastelurile, caracteristică congruentă cu ansamblul tehnicii plasticizante pe care o adoptă. În ciuda acestor elemente de regularitate și chiar predictibilitate, mai evidente din momentul în care cititorul parcurge ciclul în ansamblu dintr-o singură lectură, **A.** a știut să introducă și suficientă variație, așa încât acesta să nu devină monoton. Faptul că el a satisfăcut exigențele și a fost publicat pentru prima dată în revista Junimii, care reprezenta, în momentul respectiv, noua generație, cu un gust schimbat și o cultură literară superioară celei a pașoptiștilor, și că este socotit până astăzi grupul cel mai rezistent la lectură din întreaga creație poetică a lui **A.** e o dovadă a valorii lui obiective. Poetul de la Mircești a făcut prin el „școală" (G. Coșbuc, I. Pillat, D. Anghel, V. Voiculescu, G. Topîrceanu, A. Maniu sunt numai câțiva dintre cei care, în ciuda evidentelor diferențe, o ilustrează) și a impus un gen de poezie ce mai stârnește și azi inspirația autorilor.

EDIȚII: *Opere complete*, *Poezii*, vol. III *Pasteluri și legende*, București, 1875; *Opere complete. Poezii*, vol. III, *Pasteluri. Legende. Ostașii noștri*, prefață I. Bianu, București, 1896; *Poezii*, prefață Al. Vlahuță, București, 1901; *Opere complete. Poezii*, București, 1904; *Opere complete. Poezii*, București, 1933 (reed. 1935, 1938); *Poezii*, vol. I, introducere, biografie, notițe, indice și glosar de Gh. Adamescu, București, 1937; *Poezii*, vol. II, comentate de Elena Rădulescu Pogoneanu, Craiova, 1940; *Poezii*, volum tipărit sub îngrijirea N. I. Herescu, ilustrații de A. Demian, Craiova, 1940; *Opere complete. Poezii*, cu un studiu introductiv biografic și critic, notițe și un glosar de Gabriel Drăgan, București, 1941; *Poezii. Doine. Margăritărele, Pasteluri. Ostașii noștri. Suvenire. Diferite*, București, 1942; *Opere*, vol. I *Poezii*, text ales și stabilit de G. C. Nicolescu și Georgeta Rădulescu–Dulgheru, studiu introductiv, note și comentarii de C. G. Nicolescu, București, 1966; *Pasteluri și legende*, postfață și bibliografie de Mihai Drăgan, București, 1978; *Poezii alese*, antologie și repere istorico–literare de Georgeta Rădulescu–Dulgheru, București, 1990.

REFERINȚE CRITICE: N. Petrașcu, *Vasile Alecsandri*, 1894; H. Sanielevici, *Noi studii critice*, 1920; N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, I, 1934 (ed. a II-a, 1986); G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, I, 1944 (ed. a II-a, 1971); P. Cornea, *Studii de literatură română modernă*, 1962; C. G. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, 1965 (ed. a II-a, 1966, ed. a III-a, 1975); G. Călinescu, *Vasile Alecsandri*, 1965; *** *Istoria literaturii române*, II, 1968; G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, I, 1969; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, I, 1971; Al. Ciorănescu, *Vasile Alecsandri*, 1973; E. Papu, *Din clasicii noștri*, 1977; F. D. Popescu, *Limba și stilul poeziei lui Vasile Alecsandri*, 1980; E. Simion, *Dimineața poeților*, 1980 (ed. a II-a, 1995); Al. Piru, *Introducere în opera lui Vasile Alecsandri*, 1978; M. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, I, 1982; Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, 1989; Al. Piru, *Surâzătorul Alecsandri*, 1991.

G. A.

PATIMA ROȘIE — Comedie tragică în trei acte de Mihail Sorbul. Piesa a fost publicată în volum în 1916, cu o prefață de Mihail Dragomirescu. Prima reprezentație avut loc la 3 martie 1916, pe scena Teatrului Național din București, cu Ion Brezeanu (Sbilț) și Elvira Popescu (Tofana) în rolurile principale. În legătură cu ecoul acestei premiere, ca și al piesei însăși, considerată un punct de răscruce în evoluția dramaturgiei românești moderne de după Caragiale, Tudor Vianu nota: „Duetul protagoniștilor a rămas un moment remarcabil al scenei bucureștene. De multă vreme publicul nu trăise o emoție teatrală mai puternică, și mulți dintre spectatorii acelei seri au avut impresia că fusese nevoie de așa ceva pentru a aduce un impuls nou de viață în mișcarea teatrală destul de lâncezitoare a timpului". Într-o mărturisire din 1932 privind geneza *Patimei roșii*, dramaturgul amintea că aceasta se intitula, inițial, *Amoruri anormale*, apoi *Marginile firii*, titlul definitiv fiindu-i sugerat chiar de o replică a eroului principal: „În medicină se numește congestie, iar popular, patimă. Patimă roșie, fetițo".

Patima roșie rămâne piesa care a impus numele lui **M. S.** în galeria clasicilor dramaturgiei noastre moderne. Făcând parte din seria de texte dramatice subintitulate de către autor „comedii tragice", spectaculoasa intrigă pasională a *Patimei roșii* conferă legitimitate estetică acestei inedite specii hibride, tragi-comice, descinsă pesemne, după cum sugera Tudor Vianu, din comedia sentimentală a secolului al XVIII-lea. Elementele de melodramă abundă de asemenea: gestul surprinzător și oarecum isteric, aparent lipsit de motivație psihologică, al Tofanei de a se arunca de gâtul unui filfizon ca Rudy, inferior ei atât ca intelect, cât și ca voință și personalitate; apoi

Scanned with OKEN Scanner

polarizarea etică, mai precis dispunerea tipologică maniheistă a personajelor în „răi" (cinicii și neguroșii pasionali Tofana și Sbilț) și „buni" (diafanii și în fond insipizii Crina și Castriș). Atitudinile sentimental-morale de tip melodramatic ale personajelor primesc nu o dată accente expresioniste, identificabile, de pildă, mai ales în autosugestia afectivă, cu urmări fatale, a intempestivei Tofana față de Rudy, sau în alte asemenea amoruri clamate fulgerător și neverosimil, dar nemotivate în raport cu evoluția organică a conflictului, cum ar fi cel al lui Sbilț față de „liliala" și cât se poate de mediocra Crina, sau cel dintre aceasta din urmă și donjuanul doritor să se reabiliteze moral, Rudy. Numai că melodramatismul drapat cu stridente tușe expresioniste va fi nu o dată contrabalansat, cu o subtilă știință a psihologiei și echilibrului dramatic, printr-o substanțială doză de ironie și chiar de sarcasm auctorial, exprimate prin intermediul unui ingenios metapersonaj ori personaj-diafragmă, Sbilț, vărul Tofanei, un nihilist genialoid, tomnatec student ratat și „scriitor" fără operă. Dacă Mihail Dragomirescu, protectorul și mentorul literar al dramaturgului, vedea în Sbilț nici mai mult, nici mai puțin decât un rol pe care, „fără nici o șovăire, îl putem califica drept shakespearean", G. Ibrăileanu se arată în schimb mult mai sceptic în privința viabilității caracterologice a acestui personaj, sesizând în construcția sa o regretabilă discrepanță: cea dintre intenția autorului, care dorește să creeze un Sbilț mefistofelic și genial, menit să îndeplinească rolul fatalității tragice, și „realitatea" fictivă a unui simplu profitor isteț, teribilist cinic și profet de cafenea, amintind de caragialianul Mitică. Deopotrivă raisonneur și agent dramatic, catalizator al acțiunii, cinicul Sbilț – cel mai realizat personaj al piesei, în opinia unor comentatori – anticipează și regizează din umbră, în chip diabolic, aproape toate deciziile impulsivei sale verișoare, protagonista Tofana. Tot el este acela care conferă comediei tragice a lui **M. S.** o inefabilă aură de mister și fatalitate atunci când invocă, în fața Tofanei, figura bunicului lor comun, Haralambie Sbilț. Element premonitoriu al uciderii lui Rudy și apoi al sinuciderii Tofanei, invocarea fantomei hingherului este menită să activeze ereditatea maladivă a eroinei, pasionalitatea ei patologică și, finalmente, criminală. Dezvoltarea aproape tragică, sau mai degrabă doar melodramatică a conflictului se grefează însă pe situații comice: triunghiul Castriș – Tofana – Rudy, sau cel format din Tofana – Rudy – Crina amintesc de caragialienele încurcături amoroase de tip adulterin din *O scrisoare pierdută* și *O noapte furtunoasă*. De altfel, Tofana evocă ea însăși, în tensionatul act III, *Noaptea furtunoasă*, asemănându-l, batjocoritor, pe superficialul cuceritor Rudy cu adorantul la nemurire al Ziței, Rică Venturiano. În ciuda comicului unor situații și relații interpersonale clișeizate, protagonista, studenta în litere Tofana, aduce cu sine deopotrivă atmosfera afectivă a predestinării tragice, cât și pe aceea a dramei absolute (în accepția pe care Camil Petrescu o dădea, ca adept al „noocrației necesare", acestei sintagme, aceea de conflict în sferele conștiinței pure, având drept protagoniști cu predilecție intelectuali pasionați ai jocului de idei). Eroină de dramă absolută în măsura în care încearcă să deturneze prin deciziile imanente propriei conștiințe infailibila prescriere de destin („Numai oamenii inculți sunt fataliști... Pentru ei de altfel s-a scornit fatalitatea... Noi ceștilalți însă avem chiar datoria să învingem neputința, căci asta-i în fond fatalitatea" – afirmă astfel Tofana, într-un discurs aforistic intelectualist, plin de superbie elitistă), protagonista pare să-și asume totodată tacit înrudirea ignobilă cu teribilul hingher Sbilț, ceea ce-i plasează evoluția sub semnul fatalității biologice, ca în tragediile moderne ale lui O'Neill. Dar ceea ce constituie premisa „căderii" tragice a intelectualei Tofana, excentrică în amoralismul ei declarat, este firea puternică, voluntară, pasională, reeditată ulterior de către dramaturg în personaje precum Xenia Dolfineanu din *Răpastia*, Assunta din *A doua tinerețe*, sau Silvestru Trandafir, protagonistul unei alte reușite „comedii tragice", *Dezertorul*. Pe de altă parte, Tofana este, poate, prima figură programatic „feministă" a literaturii noastre moderne, rescriind parcă revolta ibsenienelor Nora ori Hedda Gabler împotriva parti-pris-urilor sociale ale unei tradiționale și îndeajuns de restrictive „lumi a bărbaților". Când fiul de senator Castriș – cu care Tofana trăise în concubinaj vreme de patru ani de zile, propunându-și să parvină și să-și facă uitată, inclusiv prin bovaricul ei patos intelectualist, extracția socială joasă – o cere în

Scanned with OKEN Scanner

fine în căsătorie, protagonista, câtuşi de puţin flatată, îi replică neînduplecată, cu trufia aristocratică a unei Hedda Gabler: „Simt că viaţa pe care o ducem împreună nu e tot ce se poate oferi unui suflet ca al meu". Aceeaşi mentalitate de stăpână, obişnuită să-şi reducă partenerul masculin la postura de victimă ori slugă submisivă, o are Tofana faţă de noul iubit, pe care singură îl sedusese, Rudy. În paroxistica scenă finală, înainte de a-şi împuşca amantul rebel şi de a se sinucide mai apoi (cu revolverul pe care i-l împrumutase, fatidic, Sbilţ), eroina încearcă să-şi impună o dată în plus în faţa lui Rudy, cu un autoritarism care frizează patologicul, propria voinţă dictatorială într-ale amorului, înţeles ca un periculos joc de putere: „Căsătoria noastră trebuie să se facă! Mă-nţelegi că o vreau?! O vreau cu preţul oricărei jertfe...". Voluntarismul exacerbat, care nu admite împotrivire, al Tofanei, ca şi orgoliul ei rănit de refuzul lui Rudy, îndrăgostit de ingenua Crina, o vor determina pe eroină să-şi regăsească, în adâncurile ereditătii sale neguroase, refulatul, până acum, impuls criminal, adică cumplita „patimă roşie", sau, cu o sugestivă sintagmă de sorginte romantică aparţinându-i lui Sbilţ, „geniul morţii". Motivaţia naturalistă a pasionalităţii patologice, cu accente zoliste, a Tofanei, înrobită în chip fatal propriei credităţi, plasează „comedia tragică" a lui **M. S.** în vecinătatea estetică a doctrinei regizorale a lui André Antoine, precum şi a poeticii dramaturgice a unor Ibsen, Gerhardt Hauptmann şi Strindberg, emancipând în acelaşi timp drama românească modernă de stângăciile sentimentalismului romantic încă dominant la acea vreme. Între numeroasele verdicte critice favorabile la adresa *Patimei roşii*, opinia teatrologului Ion Marin Sadoveanu rezumă apodictic principalele virtuţi caracterologice şi de construcţie dramatică ale acestei memorabile piese astfel: „Intuind complexul acesta cu precizie şi claritate, punând premisele sufleteşti şi trăgând din ele toate consecinţele psihologice şi morale, lăsând liber jocul personajelor sale, tăiate vii în săvârşirile unor scene strâns şi sigur construite, D. Sorbul a izbutit deplin una din cele mai remarcabile drame din literatura noastră".

EDIŢII: *Patima roşie*, Bucureşti, 1916; *Patima roşie*, Bucureşti, 1941; *Teatru*, cu un studiu introductiv de Florin Tornea, vol. I, Bucureşti, 1956; *Teatru*, Bucureşti, 1963; *Teatru*, cu o prefaţă de Dumitru Micu, Bucureşti, 1965; *Patima roşie*, Bucureşti, 1973; *Patima roşie*, Bucureşti, 1980; *Patima roşie. Teatru*, ediţie îngrijită şi prefaţă de Antoaneta Tănăsescu, Bucureşti, 1988.

TRADUCERI: în cehă (1937), maghiară (1968).

REFERINŢE CRITICE: C. Rădulescu–Motru, în „Noua revistă română", nr. 3, 20-27 mart. 1916; E. Lovinescu, *Critice*, vol. III, 1920; idem, *Scrieri*, vol. I, 1969; G. Ibrăileanu, *Note şi impresii*, 1920; Mihail Dragomirescu, *Critică*, II, 1926; idem, *Scrieri critice şi estetice*, 1969; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); Perpessicius, *Opere. Menţiuni critice*, vol. II, 1967; Tudor Vianu, *Jurnal*, 1970; Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1900 şi 1918*, 1970; Dumitru Micu, *Început de secol. 1900-1916. Curente şi scriitori*, 1970; Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, vol. V, 1974; Ion Marin Sadoveanu, *Scrieri*, vol. V, 1978.

L. Pv.

PATIMILE — Volum de versuri de Mircea Ciobanu. Poetul a debutat în presă în anul absolvirii liceului, la revista „Tribuna", cu poemul *La porţile luminii* (1959) şi, editorial, în colecţia *Luceafărul* a Editurii pentru Literatură, cu volumul *Imnuri pentru nesomnul cuvintelor*, prefaţat de Nicolae Manolescu (1966). Volumul *Patimile*, apărut la Editura Tineretului (1968), cuprinde ciclurile: *Scara, Pururi vuind, Requiem, Insula, Asediu la mal, Suită pentru ieşirea din noapte, Idele* – scrise între anii 1963–1965 – şi *Patimile*, ciclul titular compus în 1967. Versurile din acest volum secund al poetului vor fi reeditate în culegerea retrospectivă ce-i preia titlul, *Patimile*, postfaţată de Nicolae Manolescu, apărută în seria *Hyperion* a Editurii Cartea Românească (1979) şi, ulterior, în selecţia intitulată *Marele scrib*, prefaţată de Magdalena Popescu, în colecţia *Cele mai frumoase poezii* a Editurii Albatros (1985).

Faţă de scrierea debutului din 1966, ilustrativă pentru faza căutărilor şi a experimentării de varii „moduri expresive", tributară parţial unor poeţi „tutelari": Blaga, Barbu, Vinea, Maniu, volumul *Patimile* (1968) reuneşte poeme în care, potrivit unui critic al vremii, **M. C.** „nu poate fi identificat cu nimeni". Performanţa se datora „construcţiei de stil" şi „supunerii celei mai recalcitrante materii verbale" (D. Micu, 1968). Totuşi, câteva apropieri erau schiţate de semnatarul cronicii din „Gazeta literară", unde

Scanned with OKEN Scanner

„tonalitatea profundă a poemelor alcătuite din secvențe de sine stătătoare" era evidențiată prin trimiterea la sonetul shakespearian, iar „modul de mustire a patimilor" din acele „tânguiri total neretorice" prin distanțare de „plângerile lui Ieremia". Pentru Ștefan Aug. Doinaș (1970), volumul se impune ca „poezie impersonală" de „mare rigoare formală", de „dozată filtrare a emoției și ideii poetice", străbătută de „un sunet aparte" și ale cărei simboluri „nu sunt cele clasice", în ciuda părerii criticului că ar distinge în aluziile vagi ale poetului anume ecouri livrești. I. Negoițescu (1971) aprecia *Patimile* drept „ciclu de maturitate" unde „obscuritatea cristalină a lirismului poate fi perfectă", „îngăduindu-și" comparația cu „sobrietatea în abstract și neclintirea în estetic a *Sonetelor către Orfeu* de R. M. Rilke". Comună cronicilor consecutive apariției volumului era sublinierea „densității", „eleganței" și „frumuseții stranii", dar totodată și a „dificultății" poeziei ce mizează într-atât pe „ermetismul gramatical" obținut prin cultivarea expresiei contorsionate, a formulărilor eliptice și, în general, a unui sistem de „semne" ce pretind cititorului inițiere. Similare constatări vor reveni și mai târziu, chiar sub condeiul expert al celor mai subtili interpreți ai poetului, în reaccentuarea caracterului „provocator" al unei poezii „etanșeizate" care pur și simplu „intimidează". În acest sens, metafora „cubului negru, cu muchii ascuțite și suprafețe polisate îndelung, până la a reflecta în întunericul adânc al oglinzilor sale o imagine sintetică și misterioasă a universului" definește cu maximă pregnanță statutul poezici ce „pare prizonieră și suverană orgolioasă a unui spațiu criptic" (Magdalena Popescu, 1985). Astăzi, când opera scriitorului e deja încheiată, se poate afirma că abordarea lui **M. C.** beneficiază de „prisma" privilegiată, întrucât oferită de autorul însuși cititorului dornic de inițiere în „adevărurile elementare ce-o întemeiază", grație volumului *Viața lumii* (1989), excepțional prin limpezirea apelor lirismului și „îmblânzirea" dicției poetice. Căutarea „noimelor", a „punții" spre „înțelepciunea" conținută de versurile poetului ar merita să înceapă din paginile acestei plachete sinoptice, datorată „scribului aproape bătrân". Pe harta lui sunt configurate aici și anvergura „priveliștii" – „avuție a ochiului cuceritor" – și „locul tainic", reprezentat de „lumea pașnică a simbolurilor exacte" (*cheiul ud, laguna, locul tragerii la sorți, cetatea-n flăcări, prundul orb, miezul de turn, demonii ruinei* etc.) și silueta protagonistului – „iubitorul de numere și semne geometrice". În centrul domeniului expresiv se află *Scriptoriul* dominat de „sclipătul lamei de scris". Din perspectiva acestui sediu, scribul aproximează lumea, asemeni vechilor pictori peisagiști chinezi, în „distanță profundă", interiorizând-o astfel și propunându-ne-o ca interacțiune dintre *Vântul* care duce, dispersează, nimicește (în stanțele volumului el „cară ceața argilelor verzi de Sinope", „ne-aduce duhorile purpurei negre de Pont") și Munte („munții vineți"), relație percepută ambivalent, ca întruchipare a transformării universale, dar și ca viziune a inconsistenței și lipsei de trăinicie a lucrurilor umane considerate importante („Scrii de la stânga la dreapta – dar vântul pe urmele tale nu-și face tot astfel de lucru?/.../ Șteargă-se tot de pe cugetul pietrei. Astfel striga/ încă de pe când era prunc și-și spunea Auson"). Identitatea locului poetic e supradeterminată de *cugetul* (scribului) imaginat în dublă postură: *răscruce de drumuri* (al „mătăsii", „silitrei", „postavului negru" și al „gângavei mări") – punct de convergență a „vorbelor cu două–înțelesuri" – și în același timp „*cuptor*" (din dogoarea de athanor a căruia „nimic n-a ieșit preschimbat în cenușă") – creuzetul transmutațiilor unde „zgura dă în clocot și fără-ncetare scoate pe margini *sudoare de aur*". Inspirată din lexicul evanghelic (unde sudoarea christică „de sânge", notată numai de medicul Luca, e așa-numita *diapédesi*, cauzată de angoasa violentă), „sudoarea de aur" rămâne adânc semnificativă în arta poetică a unui autor ce-și proiectează „statura călătoare" în conturul de „armură" al „straiului de sare" lăsat de „sudoarea" sa, în *Patimile*, „pe un mal" și-apoi rătăcitor, „pe diguri cenușii". În detalierea acestui rezumat somatic închis în epura „salină" a trupului, revin în *Viața lumii* secvențe anatomice edificatoare prin valența spiritualizării („*Carnea* mea însăși cuvântă/.../ *sângele*-mi pune pe limbă numai povești mai amare decât/ apa bătrână a mării"), accentele antropomorfice („Iată cum soarele nou se desprinde din mare, răcnind de/durere; *placenta* din care s-a rupt mai plutește sub el/.../ în vreme ce tu îndrăznești să ridici de un colț cenușia meninge

Scanned with OKEN Scanner

şi să priveşti înăuntru,/ ca printr-o gură de râpă în râpă") şi vigoarea hiperacuziei „suavelor *timpane*" („picătura de apă căzând de la mari înălţimi ca să-şi/ piardă în mare fiinţa/ s-ar auzi ca o sferă de plumb care sparge cu zgomot de/ tunet membrana ce-acoperă apele,/ apele mării"). Trupul devine ţinta repetatelor agresiuni: o decapitare aproape ritualică, urmărită în decor de arheologie subacvatică, în *Capul de bronz*, din *Viaţa lumii*, zidirea de vis, crucificările şi, teribil, asediul naturalului, în *Patimile*: „Port ochi de pasăre şi-n el/ descreşte trupul – miez de ţintă –/ şi valea-l ţine strâns inel/ şi zarea care vru să-l prindă/ i-aruncă streangul înmiit/ şi miezul singur stă şi arde/ ca neagra stea şi-n sorb rotit/ mă trage asudat de moarte". Gesturile protagonistului poemelor, tipice pentru fiinţa periclitată („Sub tălpi nisipul umbra mi-o cerne şi desparte/ în unghii scoşi din maluri nesiguri bulgări curg – / Tu sui şi cazi acelaşi, posomorât de moarte/ în mâlul viu şi-n mâluri cobor şi urc şi eu"), pentru starea de continuă alarmă a sensibilităţii („Se lasă-n piept un mal de altă sare – / mi-aplec pe umăr capul şi-n adânc/ aud surpări de albă aşezare/ şi păsări cum deasupra hulei plâng") dau contur unei statornice năzuinţe spre „centrul mirific" al cercului. Ipostaza eului – „osie de cerc rămas de la rotire fără raze" – vădeşte insolitul condiţiei şi, la fel de acut, intensitatea acestei aspiraţii. Prejudicierea ei e atribuită prezenţei insidioase a *plasei*, *năvoadelor*, recurente în poezia lui **M. C.** E de reţinut că *Requiem*, ciclul dedicat părintelui său („În plasa de argilă cu ochiuri mai avare/ te-am pus pentru schimbarea la chip/ şi-nfăşurat" poartă transcrisă în frontispiciu următoarea sentinţă irevocabilă din Eschil: „...pentru ca nimeni, nici mare, nici mic/ să se smulgă cumva din prealargul năvod". Chiar dacă *plasa* poate figura în opera poetului şi căutarea, anamneza menită să aducă în pragul conştiinţei amintirile cele mai îndepărtate, chiar dacă ea poate simboliza puterea suprafirească a unui misterios „vânător", *năvodul* conotează prioritar situaţia captivului fără scăpare: „şi-acolo ceaţa sună/ cum a sunat când am căzut în *leasă*/ Cad iar în ea şi iar fiind s-o-nlătur/ adaug *noduri* nodurilor sfinte/ şi spornicul lor număr mă sugrumă". Constrângere şi încâlceală inextricabilă, *nodurile* atestă fixarea într-o stare determinată; succesiunea nodurilor, însă, implică ierarhie, ajungând să semnifice şi atingerea unei stări superioare. Sinonimele metaforice ale *nodului* (*lanţul, frânghia, corzile*) păstrează şi conotaţiile labirintice, aici, unde „la-ntuneric globul strămutat/ vesti-n văzduh răscruci de labirint", dar, prin antifrază, şi înţelesuri destinale. În contrast cu acţiunea moirescă, de ţesere şi înnodare a firelor existenţei fiinţelor, la **M. C.**, în *Viaţa lumii*, se insinuează, perturbatoare de ritm şi coerenţă, ciudata „foşnire" a unei interminabile lucrări distructive: „Pe fâşiile reci de nisip se aude ceva ca lucrarea/ foşnirii în sine – sau nu cumva e mai bine să cred că o pânză/ subţire se rupe în mâna cuiva? / Cred că o pânză se rupe în mâna cuiva, de-o/ mânie înceată şi fapta aceasta/ pare să n-aibă sfârşit/(...) Ce-a fost ritm, aşadar, s-a pierdut în această părere/ de lucru ţesut pe-ndelete şi-acum sfâşiat dintr-un capăt/ într-altul, mereu dintr-un capăt, într-altul, cu ură, de dragul risipei". În *Patimile*, ideea poetică a iremediabilei deşrămări universale revine, pe diagrama de *rupturi*, *dezaripări*, *dislocări*, *dezlocuiri*, în imaginile multiplicate ale *faliilor*, rezumate într-un cod de „legi deztemeiate" („Scheletul mierlei vine din apus/ ca sloi de var plutind şi nu mai cade"). Spaţiul suferă de o bizară dilatare („unghiuri cresc şi scapă din chenar"), accentuată şi graţie performanţei vizuale. Lăsaţi „de-a rostogolul", ochii „străbat pe sub pământ", călătoria lor înaintând, ca în *Idele*, „de-a dura prin păduri de var". Pe întinsul peisajelor din ciclul *Asediu la mal*, unde marea e un „şes de ghilotină", timpul, vestitor de moarte („şi iar de frig cad păsări de apus") e un „timp de jaf": „A jaf, repet! Pe arii aşternut/ în foi de zinc stă aerul şi-apasă/ ţinutul surd de-a naltul încăput/ şi forţele din carcera ţestoasă". Nu întâmplător, poetul se autoprezintă în calitatea unui „martor la dezastru". Misiunea lui e, în *Suită pentru ieşirea din noapte*, a „trimisului" încredinţat să „scoată" „lucrului căzut în sine" „inima secretă". *Materiile* în care aceasta se arată a fi încarcerată sunt, potrivit canonului mineralogic al poemelor, varul şi piatra, sarea şi gresia (ilustrativă implicit pentru „trofeele" căutării poetului, frecvenţa simbolurilor lunare, prin acele „gresii moi în care dorm/ crabi de var şi melci de scrum"), dar mai ales cristalul cu „ceţoase laturi" – intermediar între vizibil şi invizibil, totodată material simbolic pentru

Scanned with OKEN Scanner

perfecțiunea tehnică accesibilă doar ingeniozității poetice. Reperele pe care căutătorul și le fixează sau doar le remarcă pe traseele „străbătute cu spaima de surpare" sunt *trena de roșu*, *dungile măsurii*, *centura însângerată*, *dunga de pământ*, *urma grâului*. Surprinse ca printr-un obiectiv de arheologie aeriană, aceste dâre configurează pe suprafața solului poetic alcătuiri pregnant geometrice: sfere, cercuri în cerc, răscruci. Într-o poezie „desprinsă de orice contingență istorico-culturală" (Șt. Aug. Doinaș), referințele topografice avar strecurate în țesătura versurilor se impun cu atât mai mult. Alături de *Pont* și *Sinope*, din *Viața lumii*, *Trapezunt*, din *Patimile*, ancorează poezia într-un perimetru real și legendar deopotrivă, ce amprentează puternic imaginarul autorului. Antica Trapezunt de pe coasta Mării Negre, edificată pe un podiș în formă de trapez, a fost fondată în sec. VIII a. Chr. de Sinope, viitoarea capitală a Pontului. Istoria ambelor cetăți sedimentează amintiri străvechi, din epocile imperială romană, creștină, bizantină, sau legate de numele lui Pericle și Alexandru cel Mare, în ce privește Sinope, de unde la anul 300 a fost strămutat în Egipt cultul lui *Serapis*, patronul renașterii periodice din natură și lume, zeu („mântuitor") stăpânind viața și moartea. La **M. C.**, prin ambitusul livresc al închipuirii poetice, *vântul* – cărăușul cetii „argilelor verzi de Sinope" poate fi perceput ca emisar misterios al acestei lumi, mesagerul de-a lungul a „șapte ture de clepsidră". În vocabularul tehnic al vechilor arte, *sinopia* (cuvânt derivat din Sinope) era culoarea roșiatică utilizată pentru marcaje de meșteșugarii lemnului, dar și *desenul preparator* pentru viitoarea frescă. Faptul că poemele lui **M. C.**, încheiate fără punct, lasă impresia că ar putea continua și dincolo de text (D. Micu) conferă plachetelor de până la *Viața lumii* însușirea de veritabile *sinopii*. Datorită preciziei tăieturii și perfectei potriviri a blocurilor verbale, scrise în deca și endecasilabi, nerimate, versurile lui **M. C.** evocă, prin dispunerea lor grafică în pagină, zidăria incașă, unde fiecare rând de pietre este cu puțin mai mic decât cel de dedesubt. Secvențele acestui poet „iubitor de numere și semne geometrice", cum se declară, par niște figuri pe cale să se formeze, sau, alteori, oprite din dezvoltarea lor. Triunghiuri cu un vârf retezat, ele traduc o dificultate în dinamismul ființei poetice, deși la fel de bine pot astfel delimita conturul pe care îl are lentila contemplatorului. Între poeții noștri contemporani, **M. C.** face figura unui „incaș" retras în cetățuia de pe culmea Anzilor pentru ca prin fereastra trapezoidală amplasată în Turnul soarelui să se consacre observării solstițiului de iarnă.

EDIȚII: *Patimile*, București, 1968; *Patimile*, postfață de Nicolae Manolescu, București, 1979; *Marele scrib*, prefață de Magdalena Popescu, București, 1985.

REFERINȚE CRITICE: Șt. Aug. Doinaș, *Lampa lui Diogene*, 1970; Marian Popa, *Dicționar de literatură contemporană*, 1971; I. Negoițescu, *Lampa lui Aladin*, 1971 și *Istoria literaturii române*, I, 1991; Hristu Cândroveanu, *Alfabet liric*, 1971; V. Felea, *Secțiuni*, 1974; L. Raicu, *Critica – formă de viață*, 1976; E. Dorcescu, *Embleme ale realității*, 1978; I. Pop, *Lecturi fragmentare*, 1983; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, II, 1995.

D. C.

PATIMILE DUPĂ BACOVIA — Volum de versuri de Ovidiu Genaru. A fost publicat la Editura Cartea Românească din București, în 1972. Distins cu Premiul Asociației Scriitorilor din Iași. Sub același titlu și la aceeași editură s-a publicat în 1986, în colecția „Hyperion", și o culegere antologică din versurile poetului, însoțită de o postfață semnată de Radu Călin Cristea și cuprinzând texte din volumele *Nuduri* (1967) *Țara lui Pi* (1969), *Patimile după Bacovia*, *Bucolice* (1973), *Madona cu lacrimi* (1977), *Poeme rapide* (1983), și ciclul de inedite *Câmpia cu spini*.

În ciuda titlului, cartea lui **O. G.** din 1972 nu poate fi raportată într-un mod foarte direct la universul imaginar al lui Bacovia. Poetul *Plumbului* e evocat, desigur, ca un fel de emblemă, e numit, cu o ironie amară, „preafericitul", recunoscându-i-se în același timp „dreptul la aura sfinților" și la „onoarea la funeralii de gradul întâi", iar „geografia" evocată aici e cea a târgului de provincie și a mahalalei, a „lumii cu dugheni"; și nu lipsește câte un vers amintind de situațiile tipic bacoviene („în umbra urâtului când tusea noastră / aruncă pe caldarâm frunze însângerate"). „Nevroza" maestrului, tragicul și absurdul, anxietatea profundă în atmosfera de descompunere generală au dispărut însă, și, o dată cu ele, acea grandoare sumbră pe care intensificarea ca și expresionistă a senzației

Scanned with OKEN Scanner

prin violenţe coloristice şi contururi nervoase ale desenului o sugera. „Patimile după Bacovia" nu vor aminti aproape nimic, aşadar, din cele ale lui Bach, după Matei sau Ioan, în sensul suferinţei care sanctifică şi spiritualizează (deşi „preafericitul Bacovia" din poemul amintit pare îndreptăţit la „aura sfinţilor / care s-au hrănit cu lăcuste şi mană"). Patosul tragic al „căderii" bacoviene va fi înlocuit în noua provincie a lui **O. G.** cu un sentiment care asociază melancolia şi ironia, dintr-o perspectivă de mic realism cotidian, ce nu refuză notaţia prozaică, înregistrarea faptului banal, lipsit de aură, dar care permite şi recuperări cenzurate ale atmosferei de provincie mai mult sau mai puţin idealizată în convenţiile ei de „Belle époque". În latura propriu-zis evocatoare, poetul îşi controlează nostalgiile cu luciditatea celui care ştie că acea lume a dispărut pentru totdeauna iar rechemarea ei în memorie e contrazisă la fiecare pas de realitatea imediată: „Sure aripi de ceaţă zilele / mele trec în neştire nu mai văd / prin parcuri fântâni ţâşnitoare / numai prin ganguri amoraşi dolofani / îşi fac temele la anatomie nu mai văd / cai decât în picturi la librării / şi nici scrumbii pescuite în cer / de mari dirijabile umplute cu pene / de îngeri". Noua ambianţă poluată de industria modernă şi invadată de surogate e acceptată cu un fel de resemnare melancolică în lipsă de ceva mai bun: „dar e bine şi e încă lumină / printre fluvii de iluzii şi insecticide / toxicide pachete cu vid şi nenorociri / în poleială care se dau drept vietăţi / din paradis". Sub aceeaşi privire vag elegiacă apar „cimitirul locomotivelor", văzute ca nişte „frumoase cochete cu volănaşe" de care nu mai are nevoie nimeni, al „demodatelor caroserii şi biele ce goneau ca un iepure peste pastorale câmpii", „fotografiile cu mătuşi", „sertarele cu molii", sau „unele persoane (care) practică un spiritism / de provincie în căutarea nebunei epoci / cu lungi ţigarete albastre şi balerini ruşi / cu aripi frânte la Paris"; ori, încă, „promenada" cu derulări ale unor secvenţe ca de film mut a micilor burghezi provinciali de odinioară: „Seara pe strada principală / micii-burghezi foarte mici culeg cu / vârful bastonului chiştocuri lumea bizară / petrece dentişti coafeze poeţi clădesc / idealuri eterne se-nfruptă din frişca povinciei"... Cum se poate uşor constata, efuziunea lirică lipseşte, ochiul priveşte cu detaşare spectacolul desuet, fără implicarea sentimentală a unui Petre Stoica, poetul care se ştie „uitat printre lucruri uitate", şi de care **O. G.** poate fi doar într-o oarecare măsură apropiat. Gesturilor de entuziasm facil şi „poetic" li se contrapune mereu proza vieţii de fiecare zi: „Primăvara liliacul este un atac la persoană / s-a scris în ziare că o lumină nouă / va veni multe se zic mulţi aruncă / pălăria în cer trebuie să fie acolo un / morman de pălării de bucurie se recomandă / o nesfârşită dragoste dar / deocamdată cu toţii urâm mielul / şi-l mâncăm pentru că / ne este foame". „Sentimentul duios al apartenenţei la lumea provinciei" pe care Laurenţiu Ulici îl vedea împăcându-se cu „conştiinţa critică" poate fi totuşi descoperit din loc în loc, ca în poemul *Într-o nobilă mahala*, unde referinţa mitic-biblică stă alături de imaginea mizerei realităţi trăite, iar trimiterea la o literatură înrudită ca atmosferă e asumată tot atât pe cât e şi ţinută la distanţă: „eu am trăit ca iona în burta provinciei / într-o nobilă mahala cu flori / de mărită-mă mamă vis-à-vis de cârciuma / leei zilbeştein nu prea departe / de oceanele de gunoaie /.../ m-am expus în orăşel / împrăştiind în dreapta şi-n stânga / o iubire de oameni mărunţi o nenorocită / iubire cehoviană şi tot ce spuneţi voi / pentru a mă reda mie însumi / mă-ndepărtează de toate". Alte versuri se fac ecoul tradiţionalului plictis provincial, atmosferei stagnante, urâtului şi langorii, într-o viziune voit convenţionalizată, cu conştiinţa înscenării, ca în aceste versuri ce construiesc decorul şi figuraţia „locului unde nu se întâmplă nimic": „Ca într-un orăşel hanseat se bucură popolul de crenvurşti şi bere şi noi / stăm pe un pat de piatră în odaie / şi cojim o portocală stăm liniştiţi şi / privim carnavalul nu ieşim ne e frică / stăm ca pe spinări de asin şi / traversăm pustiuri lăuntrice fereastra / se întunecă treptat şi dacă n-am striga / noi suntem! cu carnea uşurată de poveri / ca moliile am pluti-n odaie". Metafora „mlaştinei filistine" e şi ea semnificativă în acest context, explicitând cumva sentimentul nonadarenţei la lumea prinsă în inerţii. Mai aproape acum de cele bacoviene, „măhălelile lui noiembrie" înregistrează „pornografiile de pe garduri scrise de / elevii obraznici", iar refrenul cântecului de pe vremuri care invita „la căsuţa albă cu atâtea flori în ferești" e transformat de poetul-profesor invitat la „ore de gimnastică perfectă cu junca

Scanned with OKEN Scanner

târgului" şi la educarea unor „generaţii exemplare conform înaltelor principii", în „căsuţa albă / cu *moartea* în fereşti". Un fapt rămas practic neobservat, şi nu fără motiv, la data apariţiei cărţii, este acela că sub evocarea trecutului provincial se poate ghici cu destulă uşurinţă un timp prezent deloc idilic, în care evocata „mahala" de altădată se prelungeşte în actualitatea sordidă, mizeră, cu „munţi de ambalaje menajere / şi reclamele 'consumaţi surogate' şi / aceste valuri de stofă şi dezodorante /.../ aceste şiruri de trişti / biciclişti ce zic adio satelor tran- / sistorizate şi cântă în cor imnul mulţumiţilor şi balurilor toxice de sâmbătă seara /.../ resturi la periferia oraşelor deşeuri / prin care hămesit de foame scormoneşte / cobaiul alb şi înfricoşat al poeziei". Aceasta se ştie marginală ca şi autorul ei (refugiat, pe vreme ploioasă, în spaţii ale reveriei boeme – „la cârciuma 'La lupul singuratic', unde improviz(ează) într-un ungher un alb castel"), orice încercare de idealizare şi gratuit estetism fiind contrazisă de exigenţe exterioare care, în schimbul unei recompense materiale foarte prozaice, comandă mai curând „cuvinte respectuoase... conform uzanţelor"; discursul „frumos" nu mai are, în aceste condiţii, nici o căutare, apărând desuet: „Şi-acum să ne străduim din răsputeri / să compunem un rând frumos de cuvinte / ca un cârd de raţe sălbatice de aur sau / ca un servici de ceşti de saxa ceva / luminos şi fragil aidoma unui şir de / intenţii umaniste poate o conferinţă despre lalele". Statutul modest al poetului nu mai permite nici situarea sa sub semnul marilor simboluri prestigioase ale Poeziei, precum Corbul lui Poe ori Luceafărul eminescian: „Pe la patru dimineaţa aud bătăi / puternice în uşă e lăptăreasa zic sau / poate e corbul preschimbat în luceafăr / de mahala acea pasăre actuală care-mi veghează viaţa onoarea de-a trăi / printre semeni deschid e mama mea plânsă / Ovidiu ne-au împuşcat câinele un om nemernic". Atitudinea sceptic-ironică (nu lipseşte autopersiflarea) anulează orice înclinaţie spre gesturile mari; însăşi poezia, crede autorul, nu e în stare să ofere decât o imagine convenţională („până la viaţa / adevărată e o distanţă pe care nici Homer n-o acoperă"), încât actul compunerii poemului merită demontat, de-mascat în faţa cititorului, ca un substitut neconvingător al realului prin cuvinte „frumoase". Spaţiul poeziei e unul precar, recuperat dintr-o vârstă a candorii copilăreşti, – loc al lucrurilor vechi şi scoase din uz: „ridicaţi din bârne şi scânduri acea / magazie şubredă şi întâmplătoare / şi lăsaţi-mă acolo să-mi aduc aminte / printre harnaşamente şi felinare printre / butoaie dogite unelte şi fierării / să ascult cum ploaia şi seninul găureşte construcţia..." Cum se vede, tot ce ţine de retorica poetizantă este imediat cenzurat ca neautentic, vorbele mari fiind întâmpinate cu neîncrederea celui care e conştient de decalajul enorm dintre datele realităţii imediate şi evocarea idealizantă a trecutului – „vis de provincie în căutarea nebunei epoci". Poemul regăseşte mai degrabă lumea omului concret, în confruntare cu proza şi urâtul cotidiene, discursul său având un subliniat rol demistificator. O anumită tandreţe e totuşi prezentă din loc în loc, dar supravegheată lucid, în răsfoirea acelor pagini fanate de album de epocă, spre care poetul se întoarce cu libertatea de spirit a lumii noastre, ca un regizor şi aranjator de vitrine „retro". Titlul volumului sugerează, aşadar, mai curând decât supunerea la un model propriu-zis, o succesiune, o distanţă în timpul real şi în cel poetic, o detaşare care permite manevrarea unei recuzite, a unor decoruri, a unor manechine, plăcerea punerii în scenă primând asupra sentimentului elegiac cu care se evocă, îndeobşte, lumile dispărute. Acesta din urmă ajunge să fie, adeseori, chiar neutralizat de ironie şi de notaţia contrastantă a imaginilor oferite de realitatea imediată, în care supravieţuiesc mai degrabă aspectele mizere. La publicarea, în 1986, a antologiei care preia titlul volumului din 1972, propunând o imagine mai largă asupra scrisului său, Radu Călin Cristea este îndreptăţit să vorbească despre „temperamentul ubicuu al poetului", despre un „polipoet" cu o „tematică elastică", şi o scriitură foarte mobilă, mişcându-se între un discurs ceremonios–fastuos şi unul ironic-elegiac, aşa cum îl ilustrează îndeosebi ultimele cărţi, cele mai reprezentative. Nicolae Manolescu aşeza poezia lui **O. G.** pe o „linie de mijloc": nu doar de simţire, ci şi de scriitură, care e inventivă, deşi nu neapărat originală, care are farmec, pricepere şi un profesionalism evident.

Scanned with OKEN Scanner

EDIŢII: *Patimile după Bacovia*, Bucureşti, 1972. *Patimile după Bacovia*, cu o postfaţă de Radu Călin Cristea, Bucureşti, 1986.
REFERINŢE CRITICE: L. Ulici, în „Contemporanul", nr. 50, 1972; Ion Pop, în „Ateneu", nr. 11, 1972; Dana Dumitriu, în „România literară", nr. 44, 1973; C. Ungureanu, în „Orizont", nr. 3, 1974; M. Mincu, *Poezie şi generaţie*, 1975; Al. Piru, *Poezia românească contemporană 1950-1975*, 1975; L. Raicu, *Critica – formă de viaţă*, 1976; Al. Cistelecan, în „Echinox", nr. 10-11-12, 1978; Gh. Grigurcu, *Poeţi români de azi*, 1979; N. Manolescu, în „România literară", nr. 25, 1983; R. G. Ţeposu, în „Flacăra", nr. 9, 1985.

I. P.

PATMOS ŞI ALTE ŞASE POEME — Poezii de Ilarie Voronca. A apărut la Editura Vremea din Bucureşti, în 1933. Cuprinde ciclul *Patmos*, format din 24 de secvenţe purtând fiecare un titlu propriu, şi poemele *Un vultur în piept*, *Lanterna magică*, *Uneltele călătoriei*, *Sângele din lampă*, *Cheile poemului*, *Aceste mâini*. Este a zecea şi ultima carte publicată de autor în ţară şi în limba română, înainte de plecarea şi stabilirea sa la Paris. Nu se cunoaşte până acum nici un manuscris al textelor din sumar. Dintre acestea, au apărut în periodice doar patru: *Pregătiri de plecare* (*Herald*, I, nr.1, noiembrie 1933, p.5); *Bună-ziua urcă limpede* (*Cuvântul liber*, II, nr.7, 22 decembrie 1934, p.7); *Oraşul fără nume* (*Viaţa românească*, XXV, nr.10, octombrie 1933, po.20); *Aceste mâini* (sub titlul *Aceste mâini, aceste pupile*, în *Azi*, I, nr.5, noiembrie 1932, pp.371-374). Poemul *Patmos* a apărut şi în versiunea franceză a autorului, în 1934.

Alături de *Ulise* (1928), acest volum este, fără îndoială, cel mai valoros din creaţia lirică a lui V. El are şi o remarcabilă unitate în raport cu celelalte cărţi în care dicursul liric, de o mare inventivitate şi îndrăzneală asociativă, se înfăţişa într-o compoziţie mozaicală, caleidoscopică, cu articulaţii foarte laxe, răspunzând programelor avangardiste la care poetul aderase. Fără a abandona cu totul imagismul somptuos din creaţia precedentă şi nici o anumită discursivitate de derivaţie whitmaniană accentuată în *Zodiac* (1930) sau *Peter Schlemihl* (1932), *Patmos* recurge la un limbaj metaforic mai puţin încărcat şi orientat spre construcţia unei viziuni mai închegate, situabilă în mare măsură sub semnul onirismului suprarealist. Motivul liric coagulant este aici *drumul*, itinerariul, pe care „călătorul" este condus de o incertă călăuză, „Insula Nălucă", Patmos, poate „pământ al apocalipsului" – dar rareori în sensul său terifiant–exhatologic, care ar corespunde sugestiei biblice, ci mai ales ca teritoriu al revelaţiilor ultime, de dincolo de nelinişti şi spaime, al „luminii perpetue": „Pe malurile surpate stăteau frumos păturite albiturile timpului,/ Lumină perpetuă,/ Un vânt roz ca o scoică şlefuită de aurore/ Îmi spăla sângele cald/ Lumină clară". Întreg poemul îşi desfăşoară vastele panorame în acest regim vizionar, de la „frontierele somnului". Sentimentul înstrăinării rămâne doar o amintire dureroasă („Am fost pretutindeni omul Străin,/ Care ascultă, fără să ia parte, tocmelile, căderile la învoială"), fiind larg compensat acum de starea de beatitudine a omului eliberat de angoase, ajuns la mult râvnita „revelaţie", într-un tărâm transcendent, unde cosmosul întreg se dezvăluie privirii extaziate ca realitate esenţializată, ieşită din timp, purificată: „Timpul şi spaţiul albesc departe ca nişte resturi ale iernii defuncte", „O viaţă nouă coboară din munţii limpezi", „un nor cu ugerul plin tropăia în curte", „anotimpurile (sunt) amestecate ca nişte polenuri/ în gurile noastre devenite corole", „Un geniu al apelor preschimba miresmele în luntri subţiri", „Turme de curcubeie fumurii treceau prin zarea halucinată", „Undiţele au devenit harpe. Flintele flaute". Într-un peisaj amintind viziunile extatice ale misticilor, mişcarea cuplului e pură levitaţie, „răpire" în zonele înalte ale spiritului: „«Simţi – îmi spuneai – prezenţa altor călători în jurul nostru. Invizibili». Nori suflaţi cu aur ca nişte caleşti/ Merg spre apus. Sub respiraţie se abureşte ca o sticlă azurul./ Cer risipit în suflet. Şi tu ca un alt cer te risipeşti./.../ O adiere calmă ne duce pe alte maluri./ Din plante întâlnim numai aroma. Numai zumzetul suav din albine". În locul focului de artificii imagistice şi al „alchimiei verbului" se propune un fel de vis treaz. Fantasmele luminoase ale unui cosmos mai curând generic se substituie datului senzorial individualizat, totul părând a fi privit dintr-un „punct suprem", supraterestru. Materia se diafanizează, devine „zvon", „murmur" şi „aromă", mişcarea e plutire liberă într-un spaţiu fără frontiere, în virtutea unei fascinaţii

Scanned with OKEN Scanner

transfiguratoare. Cuplul îndrăgostit îşi pierde individualitatea, eurile interferează până la confuzie („Şi tu, oare, tot eu să fi fost?/ Tot eu?/ Şi tu?/ Şi voi? Şi primăvara?/ Şi iarna?/ Şi lumina ca o pădure cenuşie?"), într-un univers el însuşi transparent: „Deveneam invizibili? Florile se-nălţau pe tulpinile lor firave,/ Turme de curcubeie fumurii treceau prin zarea halucinată./.../ Tăceri eterne. Păduri eterne. Cântece eterne". Sub acest semn transfigurator se înscrie şi discursul umanitarist al poetului, exprimat într-un limbaj mai puţin încărcat de metafore (prezent şi în cărţile imediat anterioare şi care va fi extins în scrisul său de expresie franceză), cu viziunea unei umanităţi fericite, trăind într-un eden recuperat: „Zi liniştită. Zi luminoasă/ Cu semănăturile strălucind lângă soarele de aramă,/ Cu împărţirea dreaptă a bucatelor./.../ Iată-te tu, omule bun,/ Argat sau cântăreţ cu uneltele amiezii,/ Câinii latră bucuroşi, plopii îţi ies înainte/ Din vocea ta bună-ziua urcă limpede". Poemul lui **V.** nu e străin nici de experienţa poetică suprarealistă, cu „povestirile de vise" caracteristice. Atât în versuri cât şi în pasajele de poem în proză pe care le cuprinde (de exemplu, descrierea „Insulei-Nălucă"), el trimite spre miraculosul şi stranietatea unor obiecte şi peisaje în care starea de beatitudine e acompaniată în surdină de un substrat de nelinişte. Cutare secvenţă poate trimite spre coşmarul suprarealist sau viziunile eschatologice ale expresioniştilor: „...şi totuşi fluviile/ Vor muri ca nişte orătănii/ Din pădurile mari miresmele/ Vor porni o dată cu arborii spre fierăstraie,// Noaptea va încerca ferestrele/ Va pune lacăte de ploaie/ Vor fi vânturi mai mari decât ţările,/ Păsări îţi vor ciuguli hohotele/.../Dar numai glasul va rămâne/ Ca o sare a mării ucise". În general însă, *Patmos* e poemul elevaţiei şi miraculului existenţial, al purităţii şi seninătăţii contemplative, putând fi apropiat mai degrabă de viziunile unor Paul Eluard sau Robert Desnos, dar şi, prin unele accente discursiv-solemne şi amploarea viziunii, de Saint-John Perse (a cărui urmă se poate ghici şi în cele „şase poeme" care completează volumul).

EDIŢII: *Patmos şi alte şase poeme*, Bucureşti, 1933; *Poeme alese*, I, Antologie, traduceri şi prefaţă de Saşa Pană, Bucureşti, 1972; *Incantaţii* (*Scrieri*, II), Ediţie îngrijită, note şi comentarii de Ion Pop, Bucureşti, 1993.

REFERINŢE CRITICE: P. Constantinescu, în *Vremea*, nr.313, 1933 (Scrieri, vol.5, 1971); G. Călinescu, în *Viaţa românească*, nr. 11, 1933; *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed.II, 1982); Ş. Cioculescu, în *Adevărul*, nr. 15.300, 1933; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; M. Mincu, *Avangarda literară românească*, 1983; I. Pop, *Avangarda în literatura română*, 1990; I. Pop, *A scrie şi a fi. Ilarie Voronca şi metamorfozele poeziei*, 1993.

I. P.

PATRIARHALE — Volum de versuri de Şt. O. Iosif. A apărut în anul 1901 la Editura Librăriei H. Steinberg din Bucureşti. Câteva poezii datează din anii 1893-1896 şi exprimă o stare de spirit optimistă. Cele mai multe – şi cele care dau, de fapt, tonalitatea dominantă a volumului – sunt însă din 1897-1899, când poetul trecea printr-o gravă criză sufletească. Substratul autobiografic al unora dintre ele este astăzi cunoscut, ca şi durerea din care s-au ivit şi pe care **I.** o mărturiseşte într-o scrisoare din 1901 către Sextil Puşcariu: „De fiecare vers se lega ceva ce m-a durut adânc, dar socoteam aşa de lipsită de importanţă durerea asta, încât mă mir cum am fost în stare s-o torn pe hârtie, chiar în forma asta imperfectă sub care se prezintă". Alături de experienţa trăită, o altă sursă a fost pentru poet literatura epocii, îndeosebi aceea scrisă de G. Coşbuc, Al. Vlahuţă şi Delavrancea (poezia *Rozele* aminteşte de *Prima lecţie* a lui Vlahuţă, iar *De ziua mea* e în legătură cu schiţa *Bunicul* de Barbu Delavrancea). Înainte de-a apărea în volum, versurile au fost publicate în revistele de atunci, îndeosebi în „Floare-albastră", printre întemeietorii căreia **I.** s-a numărat, dar şi în „Vieaţa", „Convorbiri literare", „Familia", „Pagini literare" sau „Epoca" (unde poetul lucra pe un post de corector, fiind totodată şi secretarul lui I. L. Caragiale). Unele poezii au fost retipărite şi de alte publicaţii, contribuind astfel la o mai largă răspândire a lor. Şi, în sfârşit, ar fi de adăugat că în *Patriarhale* autorul a inclus câteva poezii (*Furtuna, Vară, Cucoarele, Veselie, Domnu' profesor, Adio, Pasteluri III, Artişti*) ce fuseseră tipărite mai devreme în *Versuri* (1897), volumul său de debut. Foarte rar se întâmplă ca textele să fie reluate în volum cu aceeaşi formă pe care o avuseseră în reviste; de obicei **I.** operează modificări – unele însemnate – care pot afecta

Scanned with OKEN Scanner

nu numai structura strofelor, dar şi întregul poeziei respective (*Haiducul*, de pildă, va fi desfăcută în două părţi, jumătăţile dând naştere la poezii de sine stătătoare, aşezate în volum una după cealaltă). Variantele din reviste, semnate fie cu numele adevărat, fie cu pseudonimul M. Pătru, au uneori alte titluri decât variantele definitive (celebra *Doina* se intitula, de exemplu, în „Convorbiri literare", unde a apărut pentru prima dată, în 1900, *Noapte*). Definitorie pentru **I.** este tendinţa de a-şi strânge poeziile în cicluri, chiar şi atunci când au fost concepute şi tipărite separat în publicaţiile vremii. Aşa a luat naştere ciclul *Pasteluri*, compus din cinci poezii, cărora poetul le-a suprimat titlurile din reviste şi le-a înlocuit cu numere de la *I* la *V*, dorind să sublinieze şi în acest mod unitatea lor. Într-un volum ulterior, *Poezii. 1893-1908*, ciclul va fi reluat, completat cu două poezii noi şi – întrucât întregul avea acum o altă configuraţie – renumerotat. Poezia *Doina* îşi va pierde şi ea autonomia, intrând în alcătuirea ciclului *Icoane din Carpaţi* publicat în volumul *Credinţe* (1905). Revenind la *Patriarhale*, ar fi de spus că sumarul acestei cărţi a fost stabilit la Paris, unde poetul ajunsese în toamna lui 1899 la invitaţia şi pe spezele prietenului său Virgil Cioflec, şi este rezultatul unei selecţii severe al cărei scop a fost, în primul rând, eliminarea poeziilor scrise sub influenţa „curentului eminescian". Cuvântul ce va da titlul cărţii apare mai întâi în fruntea unui grupaj de patru poezii (*Veselie, De ziua mea, Cucoarele* şi *Cobzarul*) publicat în „Convorbiri literare" în 1901. Sextil Puşcariu a adus manuscrisul la Bucureşti şi l-a încredinţat editorului H. Steinberg care s-a angajat să-l tipărească. Coperta, în culori, era semnată de pictorul Kimon Loghi, prietenul de la Paris al lui **I.**, în atelierul căruia *Patriarhalele* au fost citite întâia oară. Un ultim episod din „biografia" acestei cărţi celebre este respingerea ei, în 1902, de la premiile Academiei Române, în ciuda raportului – în general favorabil – al lui D. C. Ollănescu.

În *Patriarhale* **Şt. O. I.** a găsit un ton, a izbutit să articuleze o formulă poetică proprie, de la care se va abate rareori de acum înainte, şi – poate lucrul cel mai important – a fixat repertoriul tematic al unei întregi orientări literare, cea sămănătoristă, legată de numele său nu mai puţin decât de acela al lui Nicolae Iorga. Scrise şi publicate în presă înainte de apariţia „Semănătorului", poeziile au exercitat o influenţă şi au deschis o cale nouă, acceptată de îndată şi cu entuziasm de către poeţii tineri ce se vor grupa în curând în jurul lui Iorga şi al revistei pe care o conducea. Volumul lui **I.** a îndeplinit o funcţie catalizatoare, a răspuns în felul său nevoilor de înnoire ce se resimţeau atunci în poezia noastră, având şi avantajul – de care simbolismul, bunăoară, n-a beneficiat – de-a fi în acord cu ideologia oficială a epocii. Se poate spune aşadar despre *Patriarhale* că este o carte definitorie pentru sensibilitatea autorului ei şi că, în plus, rezumă o întreagă direcţie a poeziei româneşti de la începutul secolului al XX-lea. Evocând în memoriile sale figura lui **Şt. O. I.**, al cărui prieten a fost în tinereţe, Sextil Puşcariu făcea remarca esenţială că poetul „avea un suflet de copil". E o însemnare de ordin biografic, desigur, dar implicaţiile ei sunt mult mai adânci, pot fi urmărite în articulaţiile cele mai fine şi mai subtile ale poeziilor din *Patriarhale*, calificând în ultimă instanţă însăşi originalitatea acestora. **I.** cultivă forme ale literaturii pentru copii, precum cântecul de leagăn, şi identifică imaginea poetului cu aceea a copilului, convins că o însuşire principală a copilăriei, naivitatea, e caracteristică tuturor creatorilor de versuri. E aici o concepţie schilleriană, care nu i-a fost străină, se pare, scriitorului, dar pe care n-a exprimat-o în termeni expliciţi, mulţumindu-se să evoce lumea celor mici şi să-şi exprime dorinţa de-a fi printre ei şi asemenea lor („Să râd cu ei, copilăros" – *De ziua mea*). Faptul neobişnuit este că **I.** scrie adeseori din perspectiva copilului, adoptă modul de-a gândi şi de-a vorbi al acestuia, îşi abandonează oarecum condiţia de adult, creând prin structurile unei vârste fragede. Avem de-a face, în asemenea cazuri, cu o infantilizare programatică a viziunii poetice. Imaginea ascunsă, cea care organizează din interior universul imaginar al lui **I.** şi la care poate fi redusă întreaga lui poezie, este imaginea copilului . Sunt, apoi, în *Patriarhale* versuri ce dezvăluie o închipuire atrasă de miraculos şi paradisiac. Spaţiul naivităţii infantile e prezentat ca un spaţiu al feeriei, cutreierat de zâne mândre şi de îngeri, animat de zborul

Scanned with OKEN Scanner

fluturilor şi de ciripitul rândunicilor. Pe sine însuşi poetul se închipuie ca pe un personaj de basm, un bunic cocârjat şi pitic, cu barbă albă, povestind copiilor (spiriduşi sau „drăcuşori") despre zmei, Cosânzene şi Barbă-Coţi. Cuprins de un „gând fermecat", autorul oferă o proiecţie feerică asupra realităţii, făcând un elogiu al oţiului, al îndeletnicirilor patriarhale, al jocurilor de copii, al zâmbetului blând şi nevinovat. Nu e o întâmplare că **Şt. O. I.** va scrie mai târziu, împreună cu D. Anghel, o feerie propriu-zisă intitulată *Legenda funigeilor* (1907). Trădând o fragilitate interioară, atât naivitatea cât şi infantilismul şi feericul sunt categorii ale poeziei iosificne ce ne conduc, în ultimă instanţă, la ideea de neputinţă şi de retragere dureroasă în faţa vieţii. Această sensibilitate retractilă, ultragiată şi inaderentă la prezent îl determină pe **I.** să se întoarcă spre trecut, atât spre un trecut personal cât şi spre cel istoric, dezvoltând în multe din versurile cărţii o poetică a amintirii. Autorul rememorează chipuri şi întâmplări dintr-o copilărie petrecută la ţară, în casa bunicilor, observând cu tristeţe că aducerile sale aminte sunt tot mai şterse, tot mai îndepărtate, sunt ca nişte păreri. Definitoriu pentru orice poetică a amintirii, motivul *ubi sunt?* nu lipseşte nici din poeziile lui **I.** („Dar unde-s brudnicii copii" – *Nucul*). *Patriarhale* este o carte în care portretele, icoanele şi evocările unor chipuri şi locuri de la ţară, cunoscute de poet cu mult timp în urmă, ocupă un spaţiu întins şi impun o estetică de tip tradiţionalist. Autorul are nostalgia vieţii patriarhale şi se arată preocupat să înregistreze obiceiuri, credinţe, îndeletniciri şi gesturi specifice lumii ţărăneşti, atent ca şi Coşbuc la satul în sărbătoare, la satul care „cântă, joacă, chefuieşte" (*Cucoarele*) manifestându-şi în asemenea momente de voie bună vigoarea şi mai ales seninătatea. Atracţia pentru trecutul apropiat al propriei copilării se prelungeşte în atracţia pentru trecutul istoric, din ceţurile căruia se desprind figuri de eroi populari, conferind poeziilor o notă romantică şi paseistă. Faptele acelor eroi sunt ieşite din comun şi provoacă astăzi, când sunt rememorate, o mirare şi un fior de admiraţie. Pe cel ce cunoaşte măreţia trecutului şi trăieşte în cultul acestuia, prezentul nu poate decât să-l decepţioneze, cu toate schimbările pe care le-a adus. În *Pasteluri IV*, interesul pentru istoria naţională este reafirmat, dar viziunea poetului este acum alta: trecutul îi apare ca „o poveste-ntunecată", iar românii sunt priviţi ca un „neam nenorocit" a cărui stea întârzie să răsară. Urmând linia aceluiaşi etnicism, **Şt. O. I.** exploatează şi tema ardeleană, evocând figura pribeagului ce trece munţii călare pe un cal murg, dar rămâne cu capul întors spre Transilvania natală pe care încet o lasă în urmă (*Pasteluri V*). În limbajul poetului întâlnim tot mai frecvent formule şi expresii tradiţionaliste, preluate rapid de sămănătorism şi destinate unei cariere îndelungate: „datina străbună", „inimele româneşti", „bătrâna doină" etc. Poeziile din *Patriarhale* se grupează în jurul câtorva nuclee tematice, alcătuind serii scurte, cum ar fi, de pildă, suita baladelor haiduceşti, care începe cu *Doina* şi continuă cu *Cântec vechi* şi *Haiducul*. Magnificarea etnică – în tonuri stinse de poveste spusă copiilor – se observă şi aici, căci **I.** încearcă o eroizare a haiducului, proiectându-l pe un fundal de măreţie, de regulă pe un fundal naturist, romantic. Nostalgia copilăriei şi a trecutului în general se corelează cu tema dezrădăcinării, versificată de **Şt. O. I.** în poezii precum *Adio* şi *Învins!*, preluată apoi şi exploatată până la saţietate de poeţii revistei „Semănătorul". Ecoul ei se aude şi în alte versuri (din *Bunica, Nucul, Revedere*), dar expresia memorabilă, imitată mai târziu de Octavian Goga, o întâlnim în cele două poezii amintite mai sus. Cu toate că poetul caută să valorifice tema la nivel emoţional şi apasă puternic pe coarda sentimentală – fapt ce dă poeziilor o notă de melodramatism –, totuşi accentele ideologice nu lipsesc, dezvăluind o viziune sociologică nu atât originală cât de circulaţie în epocă. Dezrădăcinarea este pentru **Şt. O. I.** în primul rând un sentiment şi o experienţă trăită, dar şi o problemă sau o idee, oricât de departe s-ar ţine el de aşa-numita „poezie de concepţie" reprezentată în acei ani de Panait Cerna. Dezrădăcinat este cel ce îşi părăseşte familia şi satul din cauza sărăciei, sperând că la oraş viaţa lui se va schimba în bine, constatând apoi că s-a înşelat şi având din această pricină conştiinţa omului învins. Ardelenismul lui **I.** colorează şi această temă a dezrădăcinării, legând-o de figura pribeagului de peste munţi, despărţit de casa părintească şi de ţinutul natal, a căror amintire e pentru el un motiv de suferinţă. Simţindu-se învins şi fără

Scanned with OKEN Scanner

nici un punct de sprijin printre străinii de la oraş, dezrădăcinatul se întoarce către Dumnezeu. **Şt. O. I.** va scrie deci, în prelungirea acestei teme, două poezii religioase: *O rază* şi *Rugăciune*. Volumul cuprinde şi câteva poezii romantice (*Vremuri apuse, Cu genele plecate, Baladă*), concepute sub influenţa poeţilor germani, a lui Heine îndeosebi, din care **I.** a tradus mult. Reînvie în aceste versuri un Ev Mediu occidental, cu grădini şi castele vechi, cu prinţi visători şi prinţese desprinse parcă „din ceaţa vechilor poveşti", cu oşteni temuţi şi castelane palide şi cernite, trăind stinghere, obsedate de moarte. În *Baladă* apare femeia rătăcitoare, nebuna cu părul despletit, cântând noaptea prin crângul întunecat. Romantismul funciar al lui **Şt. O. I.**, realizat cu precădere în material autohton, îmbracă uneori un veşmânt străin, reţinut din poezia germană a secolului al XIX-lea, pe care autorul a cunoscut-o bine. Deşi a stat departe de simboliştii şi de publicaţiile lor, **I.** n-a ignorat şi nici n-a respins cu totul tehnicile noi, promovate pe atunci de grupul macedonskian, folosindu-le cu pricepere şi cu bune rezultate în câteva poezii grupate înspre sfârşitul volumului: *Salcâmul, Nopţi de vară, Fulgii, Singur, Cântec* („Noapte, noapte, – iar mă laşi"). Sunt poezii ce menţin exprimarea în termeni vagi, caută mai mult să sugereze decât să clarifice, apelând la descriere pentru a induce stări de spirit evanescente, imprecise, uneori fugitive. Poetul se mulţumeşte să schiţeze o temă, nedorind parcă să o ducă până la capăt, să o împlinească, lăsând să transpară un fond sufletesc muzical, imposibil de prins în logica limbajului. Viitorul traducător (împreună cu D. Anghel) al lui Verlaine ştia aşadar de existenţa inefabilului şi înainte de-a fi acaparat de estetica tradiţionalistă a „Semănătorului", l-a acceptat de câteva ori în versurile sale. În încheiere, despre *Patriarhale* se pot spune două lucruri: că este cartea în jurul căreia se structurează întreaga creaţie poetică a lui **Şt. O. I.** şi că este cartea ce a exercitat o putere magnetică asupra tinerilor poeţi tradiţionalişti de la începutul secolului al XX-lea, devenind un reper în căutările lor.

EDIŢII: *Patriarhale*, Bucureşti, 1901; *Poezii. 1893-1908*, Bucureşti, 1908; *Poezii*, ed. definitivă îngrijită de Ş. Cioculescu, Bucureşti, 1939 (ed. a II-a revăzută, 1944); *Poezii*, ed. îngrijită de N. Mihăescu, Bucureşti, 1943; *Poezii*, ed. îngrijită şi studiu introductiv de D. Murărăşu, Bucureşti, 1944; *Opere alese*, I, ed. îngrijită, studiu introductiv, note şi bibliografie de I. Roman, Bucureşti, 1962; *Opere*, I, ed. îngrijită, comentarii, variante şi bibliografie de I. Roman, Bucureşti, 1970; *Poezii*, antologie şi prefaţă de P. Munteanu, Bucureşti, 1984; *Poezii*, ed. îngrijită, tabel cronologic şi referinţe critice de Al. Ruja, Timişoara, 1988.

REFERINŢE CRITICE: Mihail Dragomirescu, în „Convorbiri literare", nr. 7, 1901; N. Petraşcu, în „Literatură şi artă română", nr. 8-9-10, 1901; D. C. Ollănescu, în „Familia", nr. 45, 1902; H. Sanielevici, *Încercări critice*, 1903; G. Topîrceanu, în „Viaţa românească", nr. 10, 1922; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, III, 1927; N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane*, II, 1934; B. Munteano, *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, 1938 (trad. în limba română de Vlad Alexandrescu, 1996); Ş. Cioculescu, în „Revista Fundaţiilor Regale", nr. 1, 1939; V. Netea, *Şt. O. Iosif. Viaţa şi opera lui*, 1941; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; T. Vianu, *Figuri şi forme literare*, 1946; I. Roman, *Şt. O. Iosif*, 1964; I. D. Bălan, *Valori literare*, 1966; Vl. Streinu, *Versificaţia modernă*, 1966; Sextil Puşcariu, *Călare pe două veacuri*, 1968; Const. Ciopraga, *Literatura română între 1900 şi 1918*, 1970; D. Micu, *Început de secol. 1900-1916. Curente şi scriitori*, 1970; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, II, 1972; I. Negoiţescu, *Analize şi sinteze*, 1976; M. Vaida, *Introducere în opera lui Şt. O. Iosif*, 1977; Ş. Cioculescu, *Poeţi români*, 1982; M. Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, II, 1984; L. Grăsoiu, *Şt. O. Iosif. Doinirea ca vocaţie şi destin*, 1985; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, I, 1991.

Gh. P.

PATRIARHALE ŞI EXOTICE — Volum de poezii de Tudor George. Apare la Editura „Cartea Românească", în 1988.

În *De la Baudelaire la suprarealism*, M. Raymond decidea că postbaudelairienii se împart în două şcoli poetice fundamentale: vizionarii şi esteţii. Pe cea din urmă linie, ilustrată spectaculos de Mallarmé sau E. A. Poe, şcoala poetică estetă, cu sorginţi în San Juan de la Cruz, în Petrarca, în mistici sau în prerafaeliţi, fascinează o sumă de ilustre conştiinţe lirice prin obsesia perfecţiunii formale, simbolismul oracular, aproape excesiv, şi, în primul rând, prin obsesia evaziunii de sub limitele limbajului şi ale formei fixe prin însuşi limbajul. Soluţiile unei crize a raportului dintre conştiinţa poetică şi instrumentul său sunt diverse. La noi, vizionarul Eminescu, pentru care limbajul şi limitele indicibilităţii au fost mereu „inamicul",

Scanned with OKEN Scanner

recurgea în finalul creaţiei sale la formula paradoxală a formei fixe. La un Ion Barbu, *lingvisticul* devine *matematic*, o sintaxă obscură a „restrânselor perfecţiuni poliedrale". Adăugând seriei rapelul la mitic şi figuraţia de sorginte neoclasică, vizibile de-o pildă într-o ultimă perioadă de creaţie la Ion Pillat, imaginea globală a unei asemenea filiaţii poetice devine şi mai completă. Datorită mutaţiilor categoriale caracteristice esenţei sale, modernismul interbelic susţinuse cu succes această şcoală. El nu îi epuizează însă resursele. Structura manieristă a unei asemenea poezii continuă să fascineze, în modernismul târziu sau chiar în (zisul) postmodernism românesc. Dintr-o astfel de linie poetică, dificilă, ilustră şi constrângătoare irumpe poezia lui **T. G.** din volumul *Patriarhale şi exotice*. Poemul din deschiderea volumului, purtând acelaşi titlu ca şi cartea în sine, se vrea a fi o declaraţie de intenţii. El reprezintă cea mai clară dintre artele poetice prezente în volum, nu doar prin crezul ce-l exprimă, ci şi prin formula sub care se organizează expresia poetică. Poezia, un sonet realizat impecabil, construieşte în primul rând un univers de discurs în care mitologicul se împleteşte organic cu o dimensiune expresionistă. Instituind din primul vers un „timp al poeziei" privilegiat, pe care volumul îşi doreşte a-l reprezenta, textul stabileşte statutul însuşi al Poeziei, care e echivalentă „luminii picurată-n ochii clari". Această dimensiune vizionarist romantică este dublată însă de o nostalgie a osmozei cu elementarul, cu naturalul, fie în manieră blagiană („Un trunchi de arbor trunchiul să-ţi îngroape"), fie barbiană („un timp dantesc, tăiat în rocă"). Distihul final închide discursul printr-o afirmare a unicităţii fiinţei creatoare, care, precum mai târziu cărtărescianul „rege-n ţările de spume", creează lumea din poem printr-un sublim act dictatorial, realizat prin privirea înspre platonicele esenţe ale lumii, care sunt şi esenţele fiinţei. Discursul poetic din paginile volumului e reprodus *în mic* în poemul-moto ce-i poartă numele: manierist, puternic clasicizant, cu repetate rapeluri livreşti (prin Homer – zeii Lari, Manii, Penaţii, apa Lethei etc., sau Vergiliu – „timpul dantesc/.../ ştiut de-acel străbun Vergil"), la care se adaugă tendinţele baroce, de la „neliniştea barocă" mărturisită explicit în discurs şi până la esenţele mistice ale elementarului (foc, aer, pământ şi ape) sau „somptuoasele drape" picturale ce înnobilează deopotrivă lumea şi făpturile ei din poeziile lui **T. G.**, conferindu-le aura artificioasă, manieristă, intelectualizantă ce le caracterizează cu desăvârşire. Linia modernistă a poeziei este desemnată prin spectacolul unic al Eului şi transfigurarea subiectivă a lumii („Şi-n sorbul de Lumină-am să mă-ntunic!"), ce denotă în egală măsură şi o dramă a înscenării poeticului, un consum al energiilor vitale care transformă actul scriiturii într-o existenţialistă formă a trăirii ca *ardere*. Organizată în câteva cicluri mari (*Patriarhale, Cantata sacrelor sorginţi, Exotice, Catedrala de sequoia, Panegirice, Polluctum sau Banchetul de adio*) şi poeme masive (*Glu-Glu, Naiada Senei, Supremul Epinykion*), cartea conţine în sine o insolită alăturare a unor teme şi motive ce vin dintr-un imaginar mai degrabă tradiţional al poeziei. Ciclul *Patriarhalelor* cuprinde astfel o sumă de poeme, mare parte dintre ele sonete, care se organizează, toate, în jurul ideii de *PATRIE*. Pentru un discurs poetic al deceniului opt, o atare opţiune e cel puţin riscantă, cu atât mai mult cu cât conceptul de „patrie" construit aici reproduce ipostaza, foarte romantică în esenţă, a unui *homeland* mitic, a unui spaţiu originar aflat într-o auroralã vârstă de aur, la care, foarte eminescian, eul se raportează cu obligativitate, ca la o sursă fundamentală a fiinţării. „Heraldică", „Stea supremă" şi „dincolo de Imn" (ba chiar şi de Poet), patria lui **T. G.** este, precum în eminesciana *Din străinătate*, „simbol" ivit din „mărturia vorbelor sublime" (*Supremul cânt*), căreia, cu patos, un toast ieşit din „grav impuls lăuntric" i se închină (*Toast*). Unor atare declaraţii retorice le urmează însă o serie de privelişti, peisaje şi portrete, surprinse în goana vitalistă a unei „călăriri în zori" (mai degrabă stănesciană decât eminesciană, în *Primăvara în Bărăgan*), majoritatea dintre ele extrase din tărâmul evocator al amintirii. Din seria portretelor pillatiene din perioada tradiţionalistă se iveşte aici un chip al bunicului cufundat în adormire „ca-n *Somnul* lui Brâncuşi", într-o poză dramatică şi renascentistă în maniera lui Michelangelo (*Somnul bunicului*). Simbolist sui-generis, pe de altă parte, poetul înlocuieşte plumbul bacovian cu piatra, invocând imaginea unui univers îngheţat, oprit în „pauză de respiraţie", cu clipe şi tăceri pietrificate, cu

Scanned with OKEN Scanner

„vânt împietrit", liniști și flacără de piatră și un „împietrit soare" (*Soarele de andezit*). Este o lume, totuși, vitalistă în versurile lui **T. G.**, ale cărei două supreme alternative sunt forța brută (Hercule – „atletul lumii", cu „leul din Nemeea tras p-un umăr") și cuvântul (Șincai – „cronicaru-acelor vremi fudule", cu tolba plină „de istorii/ De *Hronici* și de *Elementa linguae*", în *Supremele alternative*). Retorica romantică se topește așadar într-o pastă lirică organizată formal printr-o sumă de tehnici poetice, majoritatea pre- sau postromantice. Devine astfel destul de evidentă o anume voluptate a experimentalismului în scrisul lui **T. G.**, care e însă controlată mereu de presiunea uriașă a obsesiei formei, a geometriei organizate a textului, dusă uneori până la rigiditate. Scris cu ocazia Centenarului Jocurilor Latinității, în mai 1978, după cum declară în pagină autorul, ciclul *Cantata sacrelor sorginți* cuprinde o altă temă centrală ilustră, descinsă nu doar din naționalismul romantic cetățenesc, ci chiar din programul Școlii Ardelene, și anume latinitatea poporului român și a limbii române. Fără îndoială că subiectul, uzat de generații literare nenumărate, reprezintă o nouă și la fel de riscată provocare pentru poetul sfârșitului de veac. Ceea ce realizează **T. G.** aici reprezintă echivalentul conștient al mutației pe care Eminescu însuși o realizase în limbajul poetic al secolului, în prima perioadă a creației sale. Este vorba de o resemantizare a discursului în criză, clișeizat, prin transformarea elementului neoclasic din decorativ în articulație structurantă, esențială a construcției lirice. Desigur că, în esența sa o copie a unui asemenea act de (re)întemeiere a liricului, gestul poetului modern nu mai poate avea implicațiile și anvergura celui al ilustrului înaintaș. Rămâne însă remarcabilă nu doar înțelegerea profundă a unei crize a limbajului poetic al ultimelor decenii drept o criză (din nou, ca și în cazul pașoptiștilor) a clișeului, ci și încercarea, de un curaj frizând, în cel mai bun sens, insolența, de a-i da o soluție care sparge tiparele jucăușe și adesea iresponsabile ale ludicului postmodern, recurgând la serioase (poate prea grave chiar, uneori) arhitecturi ale expresiei. Astfel, din „a vorbelor sorginte", pe „calea-nțelepciunii", „mierea poeziei prin potire" curge, închipuind o limbă ce „poți crede că-i latină-adevărată" (*Invocație*), desprinsă (dedusă!) din „clătinatul Timp" ca o „adiere tandră-nspre Olimp" (*Felibra cupă*). Barbianismul lui **T. G.** devine explicit în poemele mamut, ce dau seamă de uriașul travaliu liric al autorului. Din goana „de cai buieci/ Ce-n val-de-val, părelnic, se acuplă" (vezi barbianul „cal de val peste cavală"), irumpe pe „Marele-Ecran de fresce vaste" o odă a trecutei copilării, un imn nostalgiei paradisului – „Eden-de-Fum" și „lâncezită dioramă" (*Fata Morgana*), spre care, „într-o fugă de Bach", se îndreaptă „Enigel/.../ luceafăr lapon", peste ochii-i albaștri purtând „nimbatul blazon" (*Iepurii albi ai Mării Negre*). Dintr-un atare tărâm crepuscular, în „penumbra Nopții" și din „cărări de fum și capilare-astherii" se naște și păgâna, fantastica zeiță Agnes (*Glu-Glu*), idol sacru, într-o poemă erotică debordând de pasiune pentru „valpurgica gitană" – o sublimă Domnișoară Hus, și foarte ermetizantă. Vitalismul parnasian (în *Dansul stâncilor*), purificatul joc secund al poeticului, maniera eliptică sau sintaxa torsionată („Ortul popii, pus în pumn drept vamă,/ s-o topi ca un luceafăr orb/ scurs acelei pâlnii ce distramă/ ceru-ntreg cu astre când s-absorb!" – *Lethe*), punctuația ce capătă valoare predicativă sunt elemente ce desemnează fără putință de tăgadă școala de la care se revendică discursul poetic. Registrului criptic i se adaugă unul „epic", homeric, în cadrul căruia poemul desfășoară largi scene sau face istoria, întotdeauna eroică, a unor figuri legendare (ca în *Supremul Epinykion*, de-o pildă), preluate îndeobște din antichitatea greacă. Mai presus de toate personajele se situează însă Poetul, în ipostaza *bardului*, fie el Vergiliu, Cyrano de Bergerac, Stan Pălanca (ficțional bard antonpanesc) sau Autorul însuși, ce devine adesea subiect al propriilor panegirice. Obsesia controlului absolut asupra textului ca supremă formă de libertate reprezintă o constantă indeniabilă a poeticii lui **T. G.** Într-un singur punct doar, vălul ordinii absolute se destramă, iar poetul, cu ironică, dar și temătoare uluială, cade pradă revelației ultime a „amăgirii universale", a iluziei puterii pe care ființa crede că o poate avea asupra inefabilului limbaj: „Prin cer confuz orbecăiam ca orbul/ era o clipă cruntă, villonescă;/ Vai, *lebădă o confundai cu corbul*!". Între Mallarmé și Edgar Poe se află așadar tărâmul privilegiat, dar și riscat al poeziei lui **T. G.**, un tărâm al

Scanned with OKEN Scanner

confluențelor duse până la topirea contururilor, din care se naște spectaculos și tulburător Poemul.

EDIȚII: Tudor George, *Patriarhale și exotice*, București, 1988.

REFERINȚE CRITICE: E. Simion, *Poezia goliardică*, „România literară", 15/ apr. 1989; Romul Munteanu, *Erudiție și poezie*, „Flacăra", 20/ mai 1989; E. Simion, *Scriitori români de azi*, IV, 1989.

C. T.

PATUL LUI PROCUST — Roman de Camil Petrescu. Prefigurări ale romanului pot fi găsite până în producția anului 1922 (rămasă până relativ recent în manuscris), dar munca pregătitoare începe efectiv în jurul lui 1926. Textele ce vor deveni „scrisorile doamnei T." vor fi publicate inițial în „Cetatea literară" în 1925 și 1926 sub pseudonimul T., inducându-l în eroare chiar și pe Eugen Lovinescu, care o va saluta cu entuziasm pe noua... scriitoare (!) de talent astfel afirmată. După o intensă campanie de presă, prima ediție a romanului apare în librării în februarie 1933 (*Patul lui Procust*, vol.I-II, București, Editura Națională–Ciornei S. A. R.), urmată în același an de o a doua ediție, sporită (geneza operei, variantele și receptarea critică de la apariție sunt detaliate în ediția critică de *Opere*, 3, ediție îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin, note și variante de Liviu Călin, București, Editura Minerva, 1981). Ladima mai figurează ca personaj și în trei nuvele apărute în 1948 și 1949 în periodice și în volume: *Cei care plătesc cu viața* (o ecranizare cu același titlu a fost realizată de Șerban Marinescu în 1988 avându-i în distribuție pe Adrian Pintea, Maia Morgenstern etc.), *Moartea pescărușului* și *Mănușile* (aceasta din urmă fiind versiunea nouă a unei bucăți mai vechi, *O seară cu masă bună și iubire*, tipărită inițial în „Vremea" din 15 aprilie 1931). În acestea însă „asistăm la o amplă reconsiderare critică a ceea ce am numi formula de viață a lui Ladima" (N. Ciobanu) dintr-o perspectivă vădit influențată de noua ideologie impusă după 1945. Tot sub semnul lui Ladima – obsedantă figură simbolică – va pune **C. P.** și un ciclu de poeme din volumul său de *Versuri* din 1957.

Bazat pe o imensă documentație (cu frecvente ecouri din biografia autorului), romanul își propune să instruiască un veritabil „dosar de existențe", utilizând o complicată mizanscenă narativă, aptă să sugereze cât mai fidel nuanțele inefabile ale trăirii „autentice". Fabula se structurează pe două axe centrale, reprezentate de relațiile dintre Fred Vasilescu și doamna T. și dintre George Demetru Ladima și Emilia Răchitaru (încheiate, ambele, prin dispariția fizică violentă a personajului masculin), relații ai căror protagoniști își intersectează în repetate rânduri destinele în Bucureștii anilor 1926 – 1928, într-o lume ficțională situată în prelungirea celei din *Ultima noapte de dragoste...* Fapt tipic pentru romanul modern, aglomerarea de evenimente (puțin importante în sine) nu mai are drept scop primordial epicul, ci urmărește să furnizeze în primul rând material *analizei*. Astfel, un prim roman, *erotico-filosofic*, explorează dialectica celor două „legături primejdioase" amintite. Complexe, contradictorii și ambivalente, păstrând până la sfârșit un rest de mister, cele patru personaje principale, distribuite în cupluri simetrice și complementare, alcătuiesc patru ipostaze ale erosului și de fapt tot atâtea „tipuri ideale": Fred (adevărat suflet pereche al lui Ladima), al omului superior, sensibil și inteligent, care totuși nu reduce totul la/ prin intelect; Ladima, al intelectualului de excepție, nevrozat de propria-i conformație și incapabil de supraviețuire în afara propriului univers noetic; doamna T., al feminității elevate și complete, un „animal de rasă" ce e deopotrivă un trup frumos, un suflet ales și un spirit puternic (și, totodată, într-o veche tradiție europeană, călăuză în sferele înalte – aici, ale inimii și ale minții); și Emilia, al animalului-femeie, al femelei-materie pură, unitară, perfect omogenă și legitimă ca o specie naturală. Dacă întortocheata și enigmatica poveste de iubire dintre Fred și doamna T. e o reușită pe deplin originală a autorului, pentru cea dintre Ladima și Emilia s-a propus mai cu seamă analogia cu cea a proustianului cuplu Odette – Swan. Dar așa cum Emilia e mai apropiată de amoralismul impenetrabil al Nanei lui Zola (aici însă fără explicații cauzale), tot astfel și destinul lui Ladima pare să trădeze în filigran un alt model (programatic sugerat prin detalii), și anume cel al destinului eminescian, reluat de **C. P.** pe fundalul actualității epocii sale. De altfel, aici se originează cel de-al doilea roman înglobat în *Patul lui Procust* (și asta într-o articulare logică și estetică perfect

Scanned with OKEN Scanner

validă), un roman *social* ce oferă contextul istoric, cauzal şi semnificativ pentru romanul erotic. Realizând o profundă, extrem de penetrantă şi necruţătoare radiografie socio–economico–cultural–politică a momentului istoric, demnă de marile izbânzi ale romanului universal, acest nivel al investigaţiei surprinde statul şi societatea română (în eşantionul chintesenţial şi exponenţial reprezentat de Capitală) într-un acelaşi etern şi principial deficit de normalitate (ontologică, etică şi umană) identic cu sine până azi, de la cauzele de adâncime până la cruzimea absurdă a „evenimentului zilei". Pe de altă parte, asistăm aici (opţiune curajoasă în epocă, deşi nu izolată) la impunerea treptată a unui imaginar citadin şi modern, îmbătat de formele şi ritmurile vieţii noi (deşi permanent contrariat de enorma inerţie orientală a Bucureştiului), dar şi afectat de crizele multiple (metafizice, ontologice, etice, estetice, istorice, sociale, economice, politice, psihologice şi chiar ecologice) ale acestui stil modern de viaţă. Dincolo însă de reuşita studiilor particulare de caz, *Patul lui Procust* este un adevărat „roman total", ce pleacă *din* şi tinde *spre* o mult mai amplă şi adâncă concepţie (filosofică) despre lume. Continuând explorarea condiţiei omului superior, intelectual „de profesie" sau nu – fir roşu al creaţiei lui **C. P.** – din toate perspectivele şi în deplin acord cu crezul esenţial „câtă luciditate, atâta dramă", *Patul lui Procust* construieşte o multiplă dramă umană, etică, socială, psihologică, erotică, gnoseologică, ontologică şi metafizică. Roman al eşecului (încă unul), *Patul lui Procust* e o dramă a *cunoaşterii* (Ştefan Gheorghidiu *voia* să afle, Ladima *refuză* să ştie, doamna T. şi Fred *nu pot* să ştie), imposibilă sub orice formă, căreia nici chiar erosul nu i se poate sustrage. Poate doar povestirii i se mai lasă o şansă, dacă nu cumva arta se dovedeşte a fi şi ea tot o iluzie deşartă, unul dintre ultimele mituri spulberate definitiv în postmodernitate. Prinse într-un caleidoscopic şi labirintic joc al oglinzilor ce trimit multiplu, infinit, misterios şi deformat una la cealaltă (joc voit de autor după chipul şi asemănarea Vieţii însăşi), personajele rămân până la capăt străine în esenţă unele faţă de celelalte: adevărul e de negăsit (chiar şi pentru autor), mai cu seamă că nici nu e (poate) unul singur (şi poate că nici nu există). „Om de prisos" (în descendenţa celui rus), natură romantică, proiectiv şi compensatoriu idealistă (căci totul pleacă *din el* şi energia misterioasă a iubirii reuşeşte să construiască cel mai uşor femeia ideală din manechinul impersonal care e Emilia), dar şi atins de moderna fascinaţie a abisului şi a mizerabilului, confundând sistematic *sinceritatea* cu *luciditatea* (păcatul originar al intelectualului român interbelic), Ladima e eroul tipic al unei drame a *intelectualului*. Problema fundamentală aici e cea a *vulnerabilităţii* acestuia şi ea e urmărită în multiple ipostaze: a inadecvării, a ratării, a frustrării, a orgoliului, a lucidităţii şi iluziei etc. (de altfel, Ladima e un campion al iluziei: ucis, ca şi Don Quijote, în suprema confruntare – cea cu luciditatea – sfârşitul său, reconstituit cu dificultate din reflexiile incongruente lăsate de om în conştiinţele prismatic-divergente ale semenilor săi, e o apoteoză a propriei naturi iremediabil livrate iluziei). Ca şi în *Luceafărul* (o referinţă posibilă), dar formulată în termenii gândirii moderne, meditaţia asupra destinului omului de excepţie lărgeşte cadrul dincolo de contextul istoric specific, proiectându-se pe fundalul ordinii supreme a universului. Este Omul, omul superior, intelectualul, poetul mai ales un specimen sortit dispariţiei prin însăşi ordinea naturală (implicit socială) a lucrurilor? Pusă astfel în paralel cu destinul însuşi al speciei umane în cosmos, hamletiana întrebare a autorului capătă o anvergură metafizică rareori atinsă în romanul românesc. Dramă şi a *inadaptării* (specifică literaturii române), ea îşi depăşeşte acum condiţia provincială deschizându-se spre universalitatea condiţiei umane pentru că problema nu se mai reduce aici la adaptarea socială (vezi discuţia despre modă dintre Fred şi Ladima), ci devine una de adaptare *ontologică*. Aşa cum cele două epiloguri o sugerează, dincolo de aura de mister dorită până în final de autor, atât inadaptatul cât şi adaptatul pier: patul lui Procust – calapodul Vieţii – nu are până la urmă altă soluţie nici pentru Fred, nici pentru Ladima, căci adevărata lor inadecvare provine dintr-un exces de sensibilitate structurală (psihologică şi ontologică) faţă de parametrii ce guvernează Realitatea. Ca mai toată opera lui **C. P.** (atunci când nu încearcă să contracareze acest dat fundamental printr-o impusă dezlănţuire de energie), şi *Patul lui Procust* e un poem tragic

Scanned with OKEN Scanner

(chiar dacă realizat cu mijloace precumpănitor narative) al unei hipersensibilități (maladive) agresate și traumatizate fatal de condiția umană și universală. Entități copleșite de intensitatea lumii reale, personajele romanului sunt niște ontologii stranii și străine în cosmos și între semeni. Romantici prin configurație și excesivi prin natură, evadările lor (într-o suprarealitate noetică compensatorie de producție proprie – Ladima, în larma și agitația epocii – Fred) se sfărâmă invariabil în contact cu o Realitate (antagonistă atât față de suflet cât și față de intelect) ce le rămâne mereu inaccesibilă (un accent suplimentar e marcat în acest sens de Zeitgeist-ul agnostic ce se acutizează începând cu modernitatea târzie). Supraviețuindu-le bărbaților prin însăși forța tainică a feminității lor, femeile din cele două cupluri își vor continua existența pe orbita ce le-a fost mereu proprie. Veritabilă creație tridimensională ce se desprinde din pagină (așa cum și Emilia e o creație majoră în propriu-i gen), doamna T. este însă și ea, în fond, ca mai toate ființele superioare ale lui **C. P.**, o floare rară ce nu poate supraviețui decât într-un mediu atent controlat și personalizat. În „patul lui Procust" care e Viața, nu rămâne învingătoare decât Emilia. Dincolo însă de valabilitatea general și etern umană a parabolei sale, *Patul lui Procust* este în primul rând un roman al timpului său, un roman *modern*, al evului modern, cu care autorul e perfect sincronizat (de la nivelul de adâncime, al epistemei definitorii, până la detaliul superficial) și pe care urmărește să-l surprindă și să-l exprime sub toate aspectele și într-o manieră cât mai adecvată. Din această nouă atitudine ontologică și estetică provin așadar interesul pentru civilizația urbană (explorată complet, de la metafizic la pitoresc), psihologismul minuțios construit și conceptualizarea filosofică, apelul la resorturile subconștiente, fascinația sexualității ce întemeiază un eros dus cu voluptate estetică până la erotism, dar și egala pasiune pentru inteligență și idee (inevitabile în destinul omului modern), anexarea cotidianului și subordonarea istoriei – clipei etc. De asemenea, ca roman total și text modern, *Patul lui Procust* este și un crez de idei și o multiplă artă poetică, încorporând o bogată colecție de inserturi eseistice și/ sau cu caracter programatic pe teme scumpe autorului (condiția artei – literare și dramatice – și a artistului, autenticitatea ca atitudine existențială și estetică, anticalofilia și specificul literaturii, valențele catharctice și existențiale ale scrisului, conceptul de poezie și statutul poetului etc.), idei dezbătute de altfel și în alte scrieri cu un mai pronunțat caracter teoretic. În același spirit al autenticității, romanul încearcă și formal să adere cât mai fidel la complexul și contradictoriul fenomen care e, în viziunea lui **C. P.**, existența (construind astfel, de fapt, tot o convenție căci, după cum recunoaște chiar autorul, în ciuda pretenției de real, „tot romanul acesta e o ficțiune pură"). Ca atare, o puternic angajată conștiință a experimentului artistic (mai convingător finalizat în operă decât la alți scriitori „autenticiști" și „experimentaliști" ai vremii, deși nu întotdeauna pe deplin) va recurge în acest scop la o complicată tehnică narativă ce solicită integral eterogenitatea discursivă și posibilitățile narative și compoziționale ce definesc maximal genul romanesc. Astfel, alături de narațiunea la persoana I (prin care Fred, de exemplu, realizează, în patul Emiliei, un analog al celebrei „lecții de filosofie" din *Ultima noapte de dragoste...*) și a III-a, sunt puse la contribuție o multitudine de tipuri de texte: caiete, jurnale, scrisori (à la Gide), confesiuni, comentarii și note de subsol, articole de ziar, poezii etc. Servite de o introspecție și o memorie (aparent) aleatorie proustiene, episoadele sunt montate noncronologic și contrapunctic (după Huxley), iar discursul autorului este expediat în notele de subsol etc. Drept rezultat: o ontologie sfărâmată, a individualității autarhice și autiste și a unei realități multiple și relative ce se dezvăluie exclusiv prin nuanță (ecou poate și al acelei apetențe pentru concret abordată filosofic în *Doctrina substanței*), strâns legată în fapt de o nouă concepție asupra realului; subtila întrepătrundere a realității cu ficțiunea, pluralitatea și polifonismul vocilor narative și ale perspectivelor prinse într-un veritabil (și înșelător) joc de oglinzi, decăderea autorului din creator în regizor (N. Manolescu), temporalitatea subordonată în întregime intenției narative etc., totul pentru a sugera o similară viziune asupra lumii. Cum era de așteptat, această operă ce propunea destul de ostentativ o altă paradigmă literară și existențială (realizând de altfel și o trecere spre

Scanned with OKEN Scanner

o nouă epistemă, specifică modernității târzii) a stârnit de la început, alături de elogii, și destule rezerve. Strict sub raportul inovației formale (nu al valorii întregului) ar merita însă observat că revoluția e radicală mai cu seamă în cadrul experienței românești autohtone a momentului. În fapt, în ciuda impresiei de supersofisticat experiment naratologic (în care influențele străine sunt oricum reformulate într-o sinteză originală), artificiile tehnice ale prologurilor, epilogurilor, notelor de subsol etc. – necesare și justificate de țelul estetic și care redimensionează cu adevărat semnificațiile ansamblului – alcătuiesc mai curând o „montură" pentru un clasic (și destul de „cuminte") roman de analiză psihologică. Prin urmare, în ciuda unor asemenea reproșuri formulate uneori de critică (blamând excesul de naratologie și, în general, de inteligență „tehnică" în dauna spontaneității creatoare sau rezolvări psihologice și estetice discutabile etc.), se poate totuși afirma cu tărie că *Patul lui Procust* nu e numai unul dintre punctele importante de inflexiune în evoluția romanului românesc, marcând un moment major în devenirea romanului românesc *modern*, dar el este totodată și o creație artistică pe deplin împlinită sub raport estetic, care se vădește și astăzi surprinzător de „proaspătă" și actuală – o carte permanent contemporană.

EDIȚII: *Patul lui Procust*, I-II, București, 1933 (ed. a II-a, sporită, într-un volum, 1933); Vl. Streinu (ed.), *Literatura română contemporană*, 1943; *Patul lui Procust*, București, 1946; *Patul lui Procust*, prefață de Sorin Arghir, București, 1957; *Patul lui Procust*, prefață de Ion Oarcăsu, București, 1963; *Patul lui Procust*, București, 1970; *Patul lui Procust*, prefață de N. Corbeanu, Timișoara, 1973; *Patul lui Procust*, București, 1976; *Patul lui Procust*, București, 1978; *Patul lui Procust*, București, 1980; *Opere*, 3, ediție îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin, note și variante de Liviu Călin, București, 1981; *Patul lui Procust*, prefață și tabel cronologic de C. Cubleșan, București, 1982; *Patul lui Procust*, ediție îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin, repere literare întocmite în redacție de Grigore Pătrașcu, București, 1983; *Patul lui Procust*, Iași, 1988; *Patul lui Procust*, postfață și bibliografie de Elena Zaharia-Filipaș, București, 1992; *Patul lui Procust*, prefață, tabel cronologic și selecția referințelor critice de Constantin Trandafir, Galați, 1994; *Patul lui Procust*, ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic, bibliografie critică selectivă și referințe de Ovidiu Ghidirmic, Craiova, 1995; *Patul lui Procust*, ediție îngrijită și curriculum vitae de Florica Ichim, București, 1997; *Scrisorile doamnei T.*, prefață de Florica Ichim, București, 1998; *Patul lui Procust*, București, 1999.

TRADUCERI: semnalate de T. Vianu (coord.), *Bibliografia literaturii române. 1948-1960*, 1965; V. Nedelcovici (și colaboratorii), *Cartea românească în lume. 1945-1972*, 1975; alte traduceri: în franceză (București, 1984, Paris, 1990), în maghiară (București, 1985) etc.

REFERINȚE CRITICE: (a) bibliografia esențială până în 1984 e semnalată de: Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1967; *Camil Petrescu interpretat de...*, Liviu Călin (ed.), 1973; *Camil Petrescu interpretat de...*, Paul Dugneanu (ed.), 1984; I. Stoica (coord.), *Literatura română. Ghid bibliografic*, 1983; L. Leonte, *Prozatori contemporani*, I, 1984; (b) alte studii și volume: I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, II, 1972; *Istoria literaturii române (Studii)*, 1979; Al. Piru, *Istoria literaturii române*, 1981; E. Papu, *Motive literare românești*, 1983; Amza Săceanu, *Clasicii nu vor să îmbătrânească*, 1983; Radu G. Țeposu, *Viața și opiniile personajului*, 1983; „Cahiers roumains d'études littéraires", nr.3, 1985; I. Cristoiu, în „Ramuri", nr.9, 10, 1985; Z. Ornea, *Actualitatea clasicilor*, 1985; A. D. Rachieru, *Vocația sintezei*, 1985; C. Ungureanu, *Proza românească de azi*, I, 1985; Roxana Apostolescu, în „Steaua", nr.10, 1986; Mircea Anghelescu, *Lectura operei*, 1986; I. Cristoiu, *Lumea literaturii*, 1986; A. Sasu, Mariana Vartic, *Romanul românesc în interviuri*, II, 1986; Fl. Manolescu, în „Contemporanul", nr.6, 1987; *Poetica romanului românesc* (antologie), 1987; Valeriu Deac, în „Revista de istorie și teorie literară", nr.1-2, 1988; Carmen Matei, în „Limbă și literatură", nr.1, 1988; Maria Vodă-Căpușan, *Camil Petrescu – Realia*, 1988; Fl. Manolescu, în „Cahiers roumains d'études littéraires", nr.3, 1988; I. Negoițescu, *Istoria literaturii române*, 1991; A. Pamfil, *Spațialitate și temporalitate*, 1993; Irina Petraș, *Camil Petrescu – Schițe pentru un portret*, 1994; Al. Piru, *Istoria literaturii române*, 1994; E. Papu, *Scriitori filosofi în cultura română*, 1994; D. Micu, *În căutarea autenticității*, 1994; V. Voia (ed.), *Antologie de literatură română*, V, 1995; I. Ianoși, *Istoria filosofiei românești*, 1996; V. Popovici, *Lumea personajului*, 1997; C. Bărboi, R. Chiriacescu (coord.), *Dicționar antologic de prozatori români*, 1998; Adela Hagiu, *Romanul poetico-filosofic*, 1998; C. Mușat (ed.), *Romanul românesc interbelic*, 1998; Gh. Glodeanu, *Poetica romanului românesc interbelic*, 1999; Șt. Vida Marinescu, *Feminism și feminitate în proza noastră interbelică*, 1999; Ioana Pârvulescu, *Alfabetul doamnelor*, 1999; Sultana Craia, *Îngeri, demoni și muieri*, 1999; D. Micu, *Istoria literaturii române*, 2000.

L. D. R.

PAZNIC DE FAR — Volum de Geo Bogza. Apare în 1974 și cuprinde proze scurte de factura unor reportaje lirice, precum și poezii. Cartea reprezintă un compendiu exhaustiv al textelor publicate săptămânal de către autor în revista „Contemporanul", timp de șapte ani,

Scanned with OKEN Scanner

între 1966 şi 1973. Poemele publicate în *Paznic de far* se vor regăsi aproape în totalitate în antologia *Orion*, apărută cu cinci ani mai târziu, în 1978.

INV 158342

Prefaţa volumului *Paznic de far*, intitulată *Biologie literară* şi semnată de însuşi autorul, stabileşte în chip definitiv principiul de la care este obligat să se revendice orice comentariu asupra cărţii. Fragmentele ce fac substanţa acestor pagini, fie ele tablete epice, ori producţii lirice, alcătuiesc împreună, declară **G. B.**, „un tot organic, în ciuda marilor diferenţe dintre întinderea şi vibraţia lor". Ele au, în inegalitatea lor, „o pulsaţie care e a vieţii" şi sunt „un jurnal sau o foaie de temperatură a spiritului [...] de-a lungul unei întregi epoci, cărcia îi devin oglindă". Fără îndoială deci că lectura unei asemenea cărţi trebuie să recunoască şi să se plieze pe caracterul său implicit şi explicit „jurnalier" – un jurnal de o factură mai specială însă, căci el e în primul rând imaginea simptomatică a unor stări (iar nu întâmplări), în legătură cu care realitatea sau întâmplările înseşi rămân simple pretexte, note de subsol ale unui discurs al trăirii. Poeticitatea este nota dominantă a tuturor fragmentelor ce alcătuiesc *Paznic de far*. Reportajul literar, o specie deloc străină lui **G. B.**, devine aici poem în proză, marcat în întregime de o solemnitate tulburătoare şi, adesea, de o filosofică (şi uneori obosită) tristeţe. Este definită astfel o nouă formulă în creaţia autorului, pe care N. Steinhardt o numea, în monografia întrucâtva retorică pe care i-o dedică în 1982, „faza de albatros", ce succede „fazei de revoltă solemnă", încheiată o dată cu prezentul volum. Noua etapă, caracterizată prin impulsul de revizuire şi reconsiderare a fiinţei poetului matur faţă de ritmurile mereu schimbătoare ale existenţei şi care generează nuanţări şi schimbări considerabile de perspectivă, este una, în opinia aceluiaşi N. Steinhardt, „ironică, neaşteptată, mai adâncă, mai întrebătoare, mai neliniştită." În ea se îmbină o fericită incertitudine cu o indulgentă relativitate, din care se naşte un acut sentiment de însingurare şi o spaimă insidioasă faţă de duplicitate. Din atari trăiri se iveşte imaginea pură şi fantastic suprarealistă a „aventurii cu luna", în care dubla oglindă a însinguratului (astrul şi muntele) proiectează umbra aberantă, derutantă, a fiinţei-fericit captive într-un cosmos depopulat: „mergeam pe acel drum de munte/.../ cu luna în piept, ştiind că-mi proiectează umbra în urmă, până ce, deodată, am zărit-o jucând în faţa mea, câteva clipe, pe zăpadă/.../ Acel cetaceu de piatră, ai cărui pereţi rămân de obicei cenuşii, dar acum fuseseră şi ei ferecaţi cu omăt, se afla în urma mea, prefăcut de lună într-un uriaş reflector, şi când îi venea bine, îmi azvârlea umbra în faţă. Mergeam pe acel drum de munte eliberat de spaime, din nou pradă exaltării, asigurat de bunăvoinţa universului." Din singurătatea contemplatorului se naşte jurnalul unui martor al lumii care priveşte şi înregistrează pentru a plasa în planul meditaţiei şi al judecăţii aspectul cel mai semnificativ (I. Vlad). Toposurile privilegiate ale acestei contemplaţii sunt, totuşi, solare. O obsesie a grâului ca imagine simptomatică a misticei germinaţii domină o serie dintre tablete. Simbolul mărturiseşte în egală măsură o nostalgie a întoarcerii la origini – o nostalgie a solului primordial, suav şi amar conceput ca paradis pierdut. Seria cosmică se prelungeşte în cerurile nopţii de iarnă, prin căutarea obstinată a lui Orion, constelaţia mitică a cărei tristă legendă aprinde imaginaţia martorului-poet şi a cărei contrapartidă, în cerurile verii, este Lebăda. Universul astfel constituit îşi găseşte şi o tragic retezată axă în imaginea castanului „tăiat dintr-o gravă eroare edilitară." Soluţia discursivă în faţa morţii, atunci când nu e ironia, e elogiul. Căci pe lângă toposurile cosmice privilegiate, la **G. B.** există şi toposul cultural, în egală măsură glorificat. Figurile dintr-o întreagă generaţie de aur a culturii şi literaturii române se ivesc în carte ca un ilustru portret de grup din care se desprind profiluri celebre, de la G. Călinescu şi Perpessicius, până la Tudor Vianu, Felix Aderca, Tudor Arghezi, Camil Petrescu, Dimitrie Cuclin, H. Maxy sau Ilarie Voronca. Pe de altă parte, grava tonalitate a fragmentelor poetice din *Paznic de far* descoperă un tip de sensibilitate radical diferită faţă de revoltatul extremism din *Jurnal de sex* sau *Poemul invectivă*. Turnura filosofico-morală pe care o adoptă discursul poetic în *Paznic de far* e doar arareori străbătută de ironie. Versurile tind mai degrabă către un whitmanian dialog cu lumea, a cărei descoperire se transformă uneori, în câteva excelente poeme, în invocaţie ritualică a elemen-

Scanned with OKEN Scanner

tarului. Într-un atare context, un poem precum *Orice om* reprezintă o *artă* nu atât poetică, cât existențială. Ea mărturisește o angoasă a ființei, fragilă alcătuire de iubire, care-și apără dreptul la ființare printr-un discurs-avertisment și implorare în același timp: „Orice om pe care nu pot să-l iubesc este pentru mine un prilej de adâncă tristețe./ Orice om pe care l-am iubit și nu pot să-l mai iubesc înseamnă pentru mine un pas spre moarte./ Atunci când n-am să mai pot iubi pe nimeni am să mor./ Voi, cei care știți că meritați dragostea mea, aveți grijă să nu mă ucideți." O spaimă a dezagregării domină imaginarul; ei i se opune ideea de construcție, sisifică, asumată ca un pariu personal cu istoria și cosmosul („Și totuși, bătrânule grec, eu construiesc palate./ Nicăieri în univers nu am un punct de sprijin./ Pe ce pun palma se fărâmă și cade în vid./ Pe ce pun piciorul se cufundă în neant./ Perna pe care dorm e plină cu nisip./ De cum o ating cu fruntea, se scurge în haos/.../ Și totuși, bătrânule grec, nu încetez să construiesc palate." – *Către Arhimede*). În aceeași manieră, versul pune în pagină simboluri regresive, care trimit înspre originile lingvistice ale cosmosului, ce devine astfel un soi de sintaxă diferențiată în care ființa este Subiectul, iar acțiunea verbală se traduce prin Durată. În acest univers logocentric, „Dacă îl ascult cu urechea dreaptă/ Ceasul meu bate clipele vieții mele/.../ Dacă îl arunc în apă/ Dau înapoi cu un regn și devin copac./ Dacă îl arunc în foc/ Dau înapoi cu două regnuri și devin piatră./ Dacă îl arunc în neant/ Și îl ascult cu memoria morților/ Dau înapoi cu trei regnuri și devin cuvânt." (*Cum îmi bate ceasul*). Puterea de *în-cântec* a cuvântului e mereu invocată ca formulă de control asupra lumii („Cântecul meu cum vă răsfață/ Cântecul meu cum vă dezgheață/.../ Cântecul meu vă înfășoară/ În viitoarea primăvară/.../ Cântecul meu cu har de cântec/ De echinox și de descântec" – *Cântec de descântec de dezghețat genunchii*), dar și asupra cuvântului însuși, prin arhitectura citantă a unui poem de „dezlegare" („*De-atâtea nopți aud plouând/ Aud materia plângând*/ Cărămidă rea/ Dă Doamne să stea!/ *Și parcă dorm pe scânduri ude,/ În spate mă izbește-un val*/ Cărămidă rea/ Dă Doamne să stea!/ *Sunt singur și mă duce-un gând/ Spre locuințele lacustre*/ Cărămidă rea/ Dă Doamne să stea!" – *Cărămidă rea*). Subiectul contemplator își asumă astfel, în marginea contemplației, statutul de arhitect al Poemului ca oglindă transfigurată grav și subiectiv a lumii și a gândirii, căci el, Poetul, e cel care a ținut „socoteala oricărei corăbii/ Ieșită în larg pe mările lumii/ Paznic de far cu sprânceana mereu încruntată".

EDIȚII: Geo Bogza, *Paznic de far*, București, 1974.

REFERINȚE CRITICE: N. Manolescu, *Geo Bogza, poet și moralist*, „România literară", 43/24 oct. 1974; Al. Rosetti, *O carte*, „România literară", 49/ 5dec. 1974; I Vlad, *Jurnalul unui martor*, „Tribuna", 50/ 12 dec. 1974; Cornel Regman, *O știință și o morală a pământului: geobogzia*, „Viața românească", 1/ian. 1975; George Munteanu, *Sub semnul lui Aristarc*, București, 1975; N. Steinhardt, *Geo Bogza, un poet al Efectelor, Exaltării, Grandiosului, Solemnității, Exuberanței și Patetismului*, București, 1982.

C. T.

PĂCATELE TINEREȚELOR — Volum antologic de Constantin Negruzzi, apărut la Iași în 1857 și alcătuit de însuși autorul. Titlul coincide cu cel al unui volum de versuri de Al. Dumas–fiul, apărut în 1845, fără să se poată însă stabili dacă e vorba de o influență sau de o simplă coincidență (**N.** era familiar mai curând cu scrierile lui Al. Dumas–tatăl, din care a și tradus). Volumul are un moto din nuvelistul italian Gentile Sermini (sec. XV) și e împărțit în patru secțiuni: *Amintiri din junețe*, *Fragmente istorice*, *Neghină și pălămidă* și *Negru pe alb*.

Motoul pus de **C. N.** în fruntea volumului (procedeul va reapărea, în cuprinsul lui, în cazul unora dintre textele componente) avertizează de la început cititorul cu privire la caracterul său compozit și reprezintă în același timp (ca și titlul) o „profesie de modestie". Scriitorul se prezintă pe sine ca pe un autor lipsit de pretenții, compunând spontan, aproape la întâmplare, și neacordând o atenție deosebită formei și construcției. Volumul conține, totuși, câteva dintre cele mai bune piese ale prozei beletristice pașoptiste și este rodul unei foarte severe selecții, evident ghidată de simțul valorii estetice. Cele patru secțiuni în care e împărțit au, la rândul lor, o înfățișare destul de eterogenă, cu excepția ultimei, *Negru pe alb*, care întrunește cele treizeci de „scrisori de la un prieten". Și aici, însă, unitatea e doar de formulă, nu și tematică (dimpotrivă, textele, grupate cronologic și având fiecare un subtitlu

Scanned with OKEN Scanner

ce-i anunță conținutul, tratează subiecte foarte variate, cele mai multe, totuși, cu o coloratură contemporană). Prima secțiune, *Amintiri din junețe*, cuprinde în realitate o singură scriere memorialistică (*Cum am învățat românește*, savuroasă „amintire din copilărie", schițând deja câteva dintre constantele genului pe care le vom regăsi mai târziu și la Creangă: amintirea înduioșată a părintelui, autoportretul de copil poznaș, antipatia față de dascălul lipsit de instinct pedagogic, umorul, capacitatea de a reconstitui vorbirea caracteristică a personajelor), două nuvele (*Zoe* și *O alergare de cai*), o povestire în stil boccaccesc (*Au mai pățit-o și alții*) și un basm umoristico-fantastic (*Toderică*, datorită căruia, ne spune autorul, a fost suspendată apariția *Propășirii*). Deosebit de interesante, deși îndeobște mult mai puțin comentate decât *Alexandru Lăpușneanul*, cele două nuvele, de inspirație romantică, dar demonstrând o atitudine diferită față de această înrâurire (acceptată ca atare, la nivelul ei epigonic, în prima, parodiată, în cea de a doua) pot fi considerate și ca un fel de pregătiri pe drumul care-l duce pe **N.** spre capodoperă (*O alergare de cai* a apărut, totuși, în 1840, ca și *Alexandru Lăpușneanul*). Autorul exersează aici structura în patru capitole (în ambele), motto-urile ce sintetizează sensurile și indică direcțiile acțiunii (în *Zoe*), arta dialogului propulsor al acțiunii (mai multe și mai firești în *O alergare de cai*), construcția de personaje. *Zoe* poate avea și o componentă memorialistică (în acest caz, misteriosul personaj observator și „raisonneur" N. ar fi chiar autorul), iar *O alergare de cai* recurge la formula povestirii la persoana întâi și trimite în mod explicit la puncte de referință literare (una dintre eroine își face extrase din Rousseau, Petrarca și Schiller, autorul-narator se delimitează de Florian). Cea de a doua nuvelă apelează și la o formulă narativă mai complicată, narațiunea „cu sertar", relatând de fapt două povești de dragoste privite și finalizate în moduri diametral opuse (romantic-lacrimogenă una, parodic-umoristică cea-laltă). *Au mai pățit-o și alții* se distinge și ea prin umorul de bună calitate și prin îndemânarea cu care **N.** istorisește o poveste cam „decoltată", fără a cădea nici un moment în vulgaritate. *Toderică*, adaptare și localizare după *Federigo* de P. Mérimée, are și unele puncte comune cu *Ivan Turbincă* de Creangă, bazate, probabil, pe o sursă ori o sugestie folclorică cu mai largă circulație europeană. Secțiunea intitulată *Fragmente istorice* a volumului cuprinde *Aprodul Purice* (apărut mai întâi în 1837), contribuția lui **N.** la efortul generației sale de a înzestra literatura română cu o epopee națională de inspirație istorică. Consacrat unui episod al domniei lui Ștefan cel Mare pomenit de Ureche, dar tratat și într-una dintre legendele consemnate de Neculce în *O samă de cuvinte*, el folosește unele procedee ale epopeii clasice (descrierea eroilor, schimbul de replici provocatoare între adversari, discursul căpeteniei, personaje tipice, cum ar fi mesagerul, sau, la nivelul stilistic, comparația dezvoltată ș. a.) și realizează o bună poveste patriotică și moralizatoare, nu lipsită însă de unele lungimi, stângăcii și, din punct de vedere lingvistic, provincialisme, toate explicabile având în vedere stadiul la care se afla, în momentul compunerii, literatura română modernă. Celelalte texte care alcătuiesc această secțiune a volumului sunt nuvela *Alexandru Lăpușneanul* (capodopera prozei lui **N.** și, pentru mult timp, prototip de neegalat al nuvelei istorice românești), povestirea *Sobieski și românii* (gândită, probabil, pentru a reedita performanța, dar rămasă mult mai prejos), *Regele Poloniei și domnul Moldaviei* (de fapt, o repovestire după Voltaire, *Histoire de Charles XII*, fără vreun interes literar propriu-zis) și *Cântec vechi* (un pretext pentru a evoca un episod semnificativ din istoria Moldovei – uciderea boierilor Miron și Velicico Costin – și pentru a introduce o baladă cu același subiect a autorului, prezentată însă drept cântec popular), care prin structură, dimensiuni și tonalitate și-ar fi găsit mai curând locul între „scrisori". Un conținut evident eterogen, sugerat și de titlu, are secțiunea *Neghină și pălămidă*, care adună producția poetică a lui **N.** și o mică parte din cea dramatică. Poeziile – mai curând mediocre, chiar judecate la nivelul comun al epocii – sunt grăitoare din punctul de vedere al orientării poeziei pașoptiste: o imitație după Gessner cu ecouri din A. de Vigny (*Potopul*), meditații în vădit ton preromantic (*Melancolia*, *Gelozie*), creații „în stil popular" (*Marșul lui Dragoș*, *Doină nouă*), un cântec patriotic (*Eu sunt român*), poezii ocazionale (*La M[LXX]*, *Princesei Catinca Conachi Vogoride*), o traducere din Pușkin (*Șalul negru*). Dintre piesele de teatru

Scanned with OKEN Scanner

(mai ales localizări şi imitaţii, cele mai multe pierdute), **N.** introduce în volum doar două: *Muza de la Burdujăni* (imitaţie după Th. Leclercq, pusă în slujba „războiului limbilor" contemporan, ironizând rezultatele ridicole ale avalanşei neologice neîngrădite, dar având şi certe scopuri moralizatoare) şi *Cârlanii* (vodevil, posibil influenţat şi el de vreo scriere franceză, localizat însă în lumea rurală românească). Întreagă această secţiune a volumului rămâne mai curând de interes istorico-literar şi, pentru cititorul actual, prea puţin estetic. Nu acelaşi e cazul pentru „scrisorile" din *Negru pe alb*, prin care **N.** inovează şi pune bazele publicisticii noastre literare. Prin tematică şi structură, bucăţile sunt foarte variate (mici relaţii de călătorie, portrete de contemporani, contribuţii de istorie literară şi folcloristică, dezbateri filologice, „parabole" exprimând părerile autorului în domeniul social-politic, anecdote umoristice, fiziologii etc.), dar au toate cam aceleaşi dimensiuni (texte scurte, potrivite pentru apariţia într-o publicaţie periodică) şi demonstrează aceeaşi aparentă dezinvoltură şi uşurinţă de punere în pagină, rod nu al superficialităţii, ci al unei atente cântăriri a mijloacelor. Excelent „concentrat" al operei lui **N.**, volumul *Păcatele tinereţelor* a statornicit în mod definitiv profilul autorului în istoria literaturii române.

EDIŢII: *Păcatele tinereţelor*, Iaşi, 1857; *Scrierile Lui Constantin Negruzzi*, vol. I, cu o introducere de V. Alecsandri, Bucureşti, 1872; *Opere complete*, vol. I, ediţie îngrijită de I. Chendi, Bucureşti, 1905; *Păcatele tinereţelor*, ediţie îngrijită de V. Ghiacioiu, Craiova, 1937 (ed. a II-a, 1942); *Păcatele tinereţelor şi alte scrieri*, ediţie îngrijită de Liviu Leonte, cu o prefaţă de N. I. Popa, Bucureşti, 1959; *Păcatele tinereţelor*, ediţie îngrijită de Liviu Leonte. Repere istorico-literare alcătuite în redacţie de Ruxandra Niculescu, Bucureşti, 1977; *Păcatele tinereţelor*, postfaţă şi bibliografie de Nicolae Ciobanu, Bucureşti, 1986.

REFERINŢE CRITICE: E. Lovinescu, *C. Negruzzi, viaţa şi opera*, 1913 (ed. a II-a, 1924, ed. a III-a, 1940, reprodus în *Opere*, vol. III, 1984); N. Iorga, *Povestitori de ieri şi de azi*, I, 1914; O. Densusianu, *Literatura română modernă*, III, 1929; I. M. Raşcu, *Alte opere din literatura română*, 1938; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); Al. Piru, *Din clasicii noştri*, 1972; L. Leonte, *Constantin Negruzzi*, 1980; *Constantin Negruzzi. Interpretat de...*, 1981; G. Dimisianu, *Introducere în opera lui Constantin Negruzzi*, 1984.

G. A.

PĂDUREANCA — Nuvelă de Ioan Slavici, apărută în ziarul „Tribuna" din Sibiu în 1884 şi, în acelaşi an, în broşura cu nr. 1 din Biblioteca poporală a „Tribunei". În 1885, Mite Kremnitz publică deja versiunea germană în „Rumänische Revue". Nuvela este inspirată din împrejurări şi evenimente social-istorice reale (cum ar fi epidemia de holeră din vara anului 1873, când **S.** şi-a pierdut ambii părinţi), iar acţiunea se desfăşoară într-un spaţiu geografic familiar scriitorului, străbătut cu pasul în tinereţe, din ţinutul „pădurenilor" până în pusta vestică. Scrisă în perioada de vârf a nuvelisticii slaviciene, cea junimistă, *Pădureanca* a fost citită şi ea în şedinţele societăţii bucureştene, la sfârşitul lui 1883 şi începutul lui 1884. A putut astfel beneficia, din păcate numai parţial, de sugestiile critice ale lui Maiorescu şi ale celorlalţi colegi de cenaclu, datorită stabilirii scriitorului la Sibiu ca director al „Tribunei" şi necesităţii de a marca începutul mişcării literare în direcţia realismului popular, pe care o preconiza, printr-o lucrare majoră.

Scriere amplă, considerată, nu fără îndreptăţire, de unii exegeţi (I. Breazu) mai degrabă un roman, *Pădureanca* reia o temă dragă lui **S.**, tratată în nuvelele „idilice" *La crucea din sat* şi *Gura satului*, cea a dragostei şi a căsătoriei în lumea rurală. Li se interpune însă tragica şi oarecum singulara *Moara cu noroc*, ce marchează o radicală schimbare de registru în realismul slavician, de la idilic la tragic şi de la etnografic şi social la psihologic şi moral, mişcare ce se regăseşte şi în *Pădureanca*. Nuvela mai păstrează încă reminiscenţe idilice, ca elemente insulare într-o desfăşurare epică mai largă, de o tonalitate preponderent dramatică. Acţiunea se petrece într-un spaţiu mai amplu, deschis, conflictele sociale şi morale provocate de inegalităţi economice sau diferenţieri regionale, abia schiţate anterior, sunt adâncite, dar mai ales se reconstituie, în toate meandrele şi nuanţele sale, evoluţia sentimentului iubirii. Acesta antrenează mai întâi cuplul Simina-Iorgovan, cărora li se interpune apoi un al treilea personaj, Şofron, şi, supus atâtor încercări, venite din opoziţia familiei sau din însăşi natura protagoniştilor, îmbracă aspectul dramatic al unei aproape perpetue suferinţe, cu urmări funeste pentru unul dintre ei, Iorgovan. Alături de tema iubirii,

Scanned with OKEN Scanner

sunt prezente şi alte obsesii ale scrisului slavician, precum problema familiei sau cea a tăriei de caracter. Ca şi în alte cazuri, nuvela începe cu o cugetare morală şi un îndemn, situând acţiunile omului sub semnul întâmplării, al norocului sau nenorocirii, cugetare reluată în ultimul capitol, unde este descrisă moartea lui Iorgovan, pe care „nenorocirea îl ajunsese straşnic". La început, el porneşte însă plin de încredere, bazat pe autoritatea tatălui său, „bogătoiul" Busuioc din Curtici, să aducă secerători, în ciuda izbucnirii holerei şi a interdicţiei stăpânirii. Nu se opreşte la Şiria, unde se adunaseră sute, poate mii de pădureni, veniţi „la sărbătoarea cea mare ce se ţine în fieştecare an o dată pentru împărţirea pânei de toate zilele". Dragostea pentru frumoasa Simina, ce lucrase cu un an în urmă la casa lor, se redeşteaptă brusc şi-l face, fără să şi-o mărturisească nici lui însuşi, să meargă mai departe, cale de două zile, pentru a-şi aduce secerători tocmai din satul ei, chiar dacă moartea unui cal pare un alt semn prevestitor de rău. Simina, ale cărei sentimente rămâneseră intacte, nu ezită să-l urmeze, împreună cu tatăl ei, Neacşu, în ciuda sănătăţii şubrezite a acestuia. La casa lui Busuioc, prezenţa fetei trezeşte îngrijorare, fiindcă bogătoiul nu poate accepta ideea unei mezalianţe din cauza dezaprobării rudelor şi a comentariilor comunităţii, ce i-ar răni marea-i vanitate. Urmează cele trei zile de seceriş, descrise de **S.** ca o sărbătoare a muncii, desfăşurată după un străvechi ritual, în tonalitatea idilică ce o vom regăsi la Coşbuc şi atât de departe de atmosfera din *Clăcaşii* lui Goga. În intervalul zilelor de seceriş, densitatea acţiunii şi intensitatea tensiunii sunt maxime. Ziua, prinşi în vârtejul şi bucuria muncii, în acompaniament de vioară şi cimpoi, sentimentele eroilor au ceva din liniştea şi seninătatea solară. Simina şi Iorgovan cunosc unul dintre puţinele momente luminoase ale iubirii lor, „ei îşi trăiau ziua lor albă", iar Şofron, uitându-şi gelozia, se bucură copilăreşte de munca grea pe care o face parcă jucându-se. Noaptea, când cei doi tineri, la iniţiativa fetei, se caută şi se întâlnesc pe furiş, ies la iveală aspectele tulburi din sufletul flăcăului care trăieşte acut drama incapacităţii de opţiune şi de acţiune şi o exteriorizează cu brutalitate. Capitolul VIII al nuvelei reprezintă o altă pagină antologică, după cea a secerişului. Găsim aici „chintesenţa teatralităţii" ce caracterizează proza lui **S.** (V. Popovici). Scena este curtea lui Busuioc. Timpul, seara, după ce secerătorii şi ai casei s-au aşezat la odihnă. Protagoniştii, Simina şi Iorgovan. Dar dialogul este tulburat înainte de a începe de prezenţa slugii Şofron, iniţial martor din umbră, apoi actor. Mai există încă doi martori, Neacşu, tatăl fetei, care devine şi el actor, şi Busuioc. Acesta, ruşinat de ceea ce face, priveşte scena din casă, de după perdele. (De altfel, ruşinea este o stare de spirit mereu prezentă la personajele terorizate de convenţiile sociale). Astfel, întâlnirea propusă de Simina, în speranţa unei rezolvări pozitive a aspiraţiei sale spre dragoste şi căsătorie, se transformă, sub presiunea celorlalţi, în contrariul ei: „– Ce vrei tu cu fata aceea? întreabă Şofron liniştit, de tot liniştit. // – Ce vrei tu? îl întrebă Iorgovan. // – Eu vreau s-o iau de nevastă! răspunse Şofron. // – Eu nu vreau s-o iau! grăi Iorgovan deschis. // – Atunci las-o-n pace! // – Nu mă lasă ea pe mine!". Confirmarea fetei, profund umilită, îl consternează pe Şofron. La rândul său, Neacşu îl someză şi el pe Iorgovan să-şi motiveze comportamentul nefiresc: „– De ce nu vrei dacă vrei, că de vrut vrei?" Răspunsul flăcăului pare să-i justifice refuzul: „– Pentru că nevasta mea nu are să-mi fie numai mie nevastă, ci şi părinţilor mei noră şi rudelor mele om din casă, şi ar trebui să fie moarte de om". „Pe Simina o înecă plânsul". În continuare, în ciuda acumulării de întâmplări, unele ieşite din comun, ca moartea năprasnică a lui Pupăză, strivit de „locomobilă", plecarea lui Socodor şi moartea de holeră a lui Neacşu, îndepărtarea şi căinţa Siminei, ticăloşirea lui Iorgovan, peţitul lui Busuioc şi refuzul neaşteptat al fetei etc., tensiunea subiectului scade, dând impresia de repetiţie şi lungire, excepând ultimul capitol. La aflarea veştii despre accidentul lui Iorgovan, Simina aleargă de la Socodor şi-l găseşte pe patul de moarte. Acum orice considerente sociale îşi pierd relevanţa şi cei doi se lasă pentru prima dată purtaţi de puternicul lor sentiment de iubire, mărturisit fără cuvinte, înainte ca Iorgovan să închidă ochii pentru totdeauna, iar Simina să-i aprindă, după datină, lumânarea. În investigarea vieţii sufleteşti a eroilor, **S.** depune multă stăruinţă, fascinat mai ales de misterul iubirii, de modul în care o trăieşte fiecare personaj, în funcţie de caracterul

Scanned with OKEN Scanner

său şi de reacţia la impactul cu familia şi colectivitatea. Eroina principală este pădureanca Simina, care dă şi titlul nuvelei. Prin ea **S.** urmăreşte efectul perturbator pe care frumuseţea, stârnind pasiuni, îl are în sufletele încătuşate de convenţiile sociale. După un tipar clasic, scriitorul nu-şi descrie eroina, frumuseţea fetei fiind sugerată prin impresia produsă asupra celorlalţi: „Era frumoasă Simina şi se ştia frumoasă. Încă pe când era copilă simţea că toţi se uită după dânsa, iar de când se făcuse fată mare, îi spuneau alţii în fieştecare zi că e frumoasă şi se vedea şi ea însăşi în ochii flăcăilor". Dorită de mulţi, ea se îndrăgosteşte de Iorgovan. „S-a nimerit aşa", notează autorul. Dragostea este deci întâmplare şi adesea mai mult durere decât bucurie. Fire puternică, deschisă şi cinstită, Simina îl iubeşte din toată inima pe Iorgovan. Convinsă că şi el o iubeşte, în ciuda purtării lui derutante, ea îşi asumă iniţiativa, îl provoacă, vrea să-i susţină voinţa paralizată de teama dezaprobării familiei. Îşi mărturiseşte public dragostea, chiar atunci când el se leapădă de ea, şi trece peste sfatul tatălui ei, care încearcă să-i arate nepotrivirea şi lipsa de perspectivă a unei asemenea iubiri: „Nu te face, fata mea, pui de cuc în cuib de cioară... că nu-ţi este firea pentru aceasta..." „Nu-mi pasă, taică!" este răspunsul ei şi, cu cât Iorgovan se arată mai „slab de înger", Simina se simte tot mai ataşată de el, mai dornică să-l ocrotească, cu un fel de dragoste maternă. Mânată de tăria sentimentului ei, fata refuză chiar să-şi urmeze tatăl la Socodor, noul loc de seceriş. Doar moartea năprasnică de holeră a acestuia, cu lunile de durere şi remuşcări ce urmează, par să o smulgă pe Simina de sub vraja dragostei faţă de Iorgovan: „Câtă nebunie, câte dureri pe urma ei! – şi totuşi, simţindu-se cuminţită, Simina începu să plângă. Era trezită din aiurirea ei, dar pierdut îi era şi farmecul vieţii." Refuză cu demnitate peţirea lui Busuioc, socotind-o ca pornită din milă, dar nenorocirea lui Iorgovan scoate încă o dată la iveală trăinicia sentimentului ei. Simina este unul dintre personajele feminine memorabile ale lui **S.** Iorgovan, feciorul abia ieşit din adolescenţă al bogătoiului Busuioc din Curtici, este personajul cel mai zbuciumat şi mai puţin articulat al nuvelei. **S.** redă evoluţiile atât de întortocheate ale vieţii sale sufleteşti, ce îl conduc nu numai la ratarea iubirii pentru frumoasa pădureancă, ci şi la eşecul existenţial. El trăieşte o acută dramă a incapacităţii de opţiune (M. Popescu). În Iorgovan, scriitorul studiază un caz de slăbiciune de caracter. Sugerând că aceasta e favorizată de poziţia sa privilegiată prin bogăţie, **S.** aminteşte ca o primă treaptă a ratării abandonarea studiilor liceale şi reîntoarcerea în sat cu un statut ambiguu. Apoi, relaţia confuză cu autoritatea paternă care, cu cât este mai laxă, cu atât el o resimte mai constrângătoare. Iubirea pentru Simina este trăită de la început cu durere. „Ştiu numai că-mi eşti dragă de mi s-au urât zilele", îi spune el la prima reîntâlnire. Împotrivirea familiei, niciodată exprimată deschis, dar resimţită de Iorgovan cu acuitate exagerată, rivalitatea „înjositoare" a lui Şofron, dar mai ales indecizia şi incapacitatea de a se ridica la înălţimea propriilor aspiraţii menţin personajul într-o continuă frământare psihică, exteriorizată printr-o alternanţă a inhibiţiei şi indiferenţei mimate cu exaltarea, a umilinţei şi prosternării în faţa fetei cu brutalitatea şi grosolănia. Slăbiciunea de carcater, diagnosticată pe rând de Neacşu, de Şofron şi chiar de Simina, ajunge s-o conştientizeze el însuşi, împingându-l tot mai mult spre degradare prin beţie, petreceri, scandaluri şi, în cele din urmă, spre gândul sinuciderii, şi ea ratată din lipsă de voinţă şi eşuată într-un accident. Deşi trăieşte în zbucium şi sfârşeşte în moarte năpraznică, personajul este lipsit de orice aură tragică. Şofron încheie triunghiul eroic pe care este axată nuvela. El este prezentat în contrast cu nevolnicul şi nefericitul fecior al bogătoiului. Venit din ţinutul pădurenilor, el aduce tăria de caracter şi curăţenia morală pe care **S.** le-o atribuie acestora. Matur prin vârstă şi experienţă – fusese cătană împărătească –, se dovedeşte tot atât de vulnerabil în faţa frumuseţii Siminei, de care se îndrăgosteşte fulgerător. Dragostea e resimţită şi de el ca o fatalitate care-l sperie: „Rău m-ai bătut, Doamne!", exclamă când îşi dă seama de realitate. Dar, deşi totul pare să-i stea împotrivă, Şofron nu deznădăjduieşte, rămâne deschis şi constant în sentimentele lui, reuşind să câştige respectul şi prietenia fetei, printr-o purtare mereu înţeleaptă şi prevenitoare, după ce obţinuse şi preţuirea tatălui ei. **S.**, într-un final deschis, lasă să se înţeleagă că în cele din urmă căsătoria celor doi va avea loc. Personajul este privit şi în relaţia dintre slugă şi stăpân,

Scanned with OKEN Scanner

scriitorul reliefându-i superioritatea morală. Şofron are ceva din structura personajului de basm ale cărui mari merite, prea puţin aparente, îi asigură triumful final. În contrast sunt prezentaţi şi părinţii celor doi protagonişti, îngâmfatul bogătoi Busuioc, pendulând între fanfaronadă şi meschinărie răzbunătoare, şi bătrânul înţelept Neacşu. Personajele evoluează pe un fundal natural, social şi etnografic de o mare bogăţie. În prima parte, totul e frumos şi luminos, deşi deasupra întregului planează, ireală parcă, ameninţarea holerei. Se reţin mişcarea impetuoasă, repetată an de an, a pădurenilor spre sărbătoarea naturii de pe valea Zimbrului, văzută din goana calului de Iorgovan, încremenirea pustei devastate de holeră etc. Dintre aspectele etnografice se remarcă şi cele legate de riturile funerare. Mai mult decât în alte nuvele, **S.** pare a intenţiona în *Pădureanca*, alături de sondarea sufletelor cuprinse de iubire, o monografie literară a regiunii natale, reuşindu-i pagini de mare frumuseţe, în ciuda unor lungimi şi a unor stângăcii stilistice, datorate publicării ei cam grăbite. În mediul transilvănean al epocii, nuvela s-a bucurat de ecouri deosebit de favorabile. Mărturie stau încercările de imitaţie şi amintirile contemporanilor. Astfel, Valeriu Braniştе scria: „În foileton începuse fermecătoarea nuvelă *Pădureanca*, cu acel miros de ţară, pe vremea secerişului şi a adunatului de fân, cu figuri din viaţa sătească românească, cu vorbe aşa cum trăiesc în gura ţăranului, simple, dar deslușite şi nu arareori cu profund înţeles, aproape mistic. Citeam cu ardoare „Tribuna", zi de zi, număr de număr, din doască în doască". În schimb, criticii şi istoricii literari au descoperit-o mai târziu, abia în ultimele decenii, nuvela beneficiind de interpretări demne de valoarea sa. Magdalena Popescu, autoarea unei asemenea exegeze, conchide: „*Moara cu noroc* e, între nuvelele lui / **S.** / capodopera. Cea mai frumoasă dintre ele e însă *Pădureanca*".

EDIŢII: *Pădureanca*. Novelă, Sibiu, 1884; *Nuvele*, III, Bucureşti, /1923/ (până în 1928, 5 ed.); *Opere*, I, *Nuvele*, Bucureşti, 1952; *Nuvele*, II, Ed. îngrijită, cu glosar şi note de I. Pervain, R. Todoran şi M. Protase. Prefaţă de Ion Breazu, Bucureşti, 1958; *Nuvele*, II, Prefaţă de P. Marcea, Bucureşti, 1960 (ed. a II-a, 1965); *Opere*, III, *Nuvele*. Text stabilit şi variante de T. Teaha. Note: D. Vatamaniuc, Bucureşti, 1970; *Nuvele*. Postfaţă şi bibliografie de Mircea Braga, Bucureşti, 1970; *Nuvele*, I, Cuvânt înainte şi ed. de C. Mohanu, Bucureşti, 1985.

REFERINŢE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); P. Marcea, *Ioan Slavici*, 1965 (ed. a II-a, 1968, ed. a III-a, 1978); Ov. Papadima, *Istoria literaturi române*, III, 1968; Ion Breazu, *Studii de literatură română şi comparată*, I, 1970; D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici. Opera literară*, 1970; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, I, 1971; *Ioan Slavici. Evaluări critice*, 1977; Magdalena Popescu, *Slavici*, 1977; V. Popovici, *Eu, personajul*, 1988; Idem, *Lumea personajului. O sistematică a personajului literar*, 1997.

S. I.

PĂDUREA NEBUNĂ — Roman de Zaharia Stancu, apărut în 1963 la Editura pentru literatură. În succesiunea panourilor „Autobiografiei lui Darie", urmează *Jocului cu moartea*, 1969, împreună cu care alcătuieşte substanţa volumului VIII din *Scrieri*, 1977. Datat 1958–1963, se referă la evenimentele plasabile în intervalul 1919–1922 la Roşiorii–de–Vede. Începând cu ediţia a II-a, 1964, romanul include şi rememorarea episodului erotic cu tânăra tătăroaică Uruma (cap. VII-IX, XV, XX), consumat la Sorg, pe ţărmul Mării Negre, unde Darie ajunge la capătul anului de „hoinăreli" prin Peninsula Italică. Sub forma unei nuvele de sine stătătoare, *Uruma*, continuare a filonului picaresc din *Jocul cu moartea*, va fi publicată în volumul Scrieri V, 1974. Informaţii privind infrastructura documentară a romanului pot fi desprinse din confesiunile scriitorului cuprinse în *Rădăcinile sunt amare*, 1958, şi *Viaţă, poezie, proză*, 1975. Potrivit menţiunii din ultimele rânduri ale romanului, „Pădurea nebună", din titlul lucrării, reprezintă traducerea cuvântului turcesc „Deliorman" – numele dat pădurii „uriaşe şi înspăimântătoare" a Teleormanului, întinsă în „vechea vechime" pe ţinutul dintre Dunăre şi Carpaţi.

Construit contrapunctic, romanul intersectează două planuri narative deopotrivă de interesante sub aspectul consistenţei epice şi al pitorescului fabulos–poematic: prezentul revederii târgului „janghinos şi răpănos" al Ruşilor–de–Vede, părăsit de protagonist în toamna lui 1916, şi amintirile dobrogene vii din vara petrecută într-un sat tătărăsc „sărac şi dărăpănat", transfigurat însă, graţie vecinătăţii mării şi

Scanned with OKEN Scanner

fascinației exercitate de prezența Urumei, în cadrul mirific al unui poem închinat purității dragostei. Dimpotrivă, imaginea târgului de provincie din perioada imediat următoare încheierii războiului e reconstituită panoramic, prin derularea unor secvențe de viață cotidiană agresivă și violentă. Asprimea conturelor vine din mizeria ambianței, necioplirea locuitorilor rudimentar–instinctuali, meschini, dornici de rapidă înavuțire, cât și din însușirile observației românești, necruțătoare prin sarcasm și caricatură. Pentru Darie, luarea de contact cu orașul, unde revine pentru un întârziat examen de admitere la liceu, echivalează cu încercarea de a-și descifra propria „poveste". Explorarea târgului provincial „pleoștit", cu lâncezeala lui „de smârc", cu gâlcevile, dușmăniile și încăierările dintre oameni, tot atunci incursiunea în trecutul personal (*„vechile spițe de oameni din care mă trag"*) apar enunțate de la început ca fiind solidare. Întâlnirea rubedeniilor (unchiul Tone, în antologica scenă a „câinoșeniei", prin care se deschide romanul) ocazionează descoperirea în sine însuși *„a câte ceva din firea lor iute și sălbatecă, aprinsă și năpraznică"*, însoțită de dorința de-a le răzbuna (scriptic) *„umilirile și suferințele"*. Pe coordonată autoedificantă, romanul ni-l dezvăluie pe Darie „schimbător ca vremea" (*„ți se urăște și-o iei din loc pe neașteptate. Parcă ai avea în tine un șarpe care te mușcă întruna de inimă și nu-ți dă pace"*), atras irezistibil de neprevăzut (*„nu-mi găseam nicăieri nici astâmpărul, nici locul. Îmi ardeau necontenit tălpile. Mereu mă mână din urmă diavolul. Încotro alergam cu inima-n gât și cu sufletul la gură? Unde voiam să ajung?"*), egoist, „sărac și zăpăcit", teribil de singur (*„până acum n-am iubit pe nimeni. Niciodată. Nici acum nu iubesc pe nimeni. Mai mult: n-o să iubesc niciodată pe nimeni"*). Dincolo de asemenea reflexii sporadice, partitura lui Darie se axează prioritar pe descrierea unui comportament, unde autorul privilegiază vizualul, fără intervenția psihologiei. Cartea creează astfel impresia unui așa-numit „roman de suprafață" (R. Barthes) în care interioritatea e pusă în paranteze. Aici, „spațiile, obiectele și circulația omului de la unul la altul sunt înălțate la rangul de subiecte". Tipice pentru necontenita schimbare a mediilor sunt și poreclele prin care Darie – „vântură–lume fără căpătâi" – e botezat, de unii, Scaurus, Dințosul, Cioacă, de alții, Gicu, Lenk, Gălbejitul sau Gaie. În ce-l privește, însă, „îndrăgostit de undele limpezi ale râurilor", atras de cai, protagonistul se crede descendent „din rasa legendară a *centaurilor*". Similarele inserturi culese în formă de versuri „rup" benefic cursivitatea discursului romanesc, deschizându-l spre orizontul îngândurării transpuse poetic: *„Moartea se află lângă noi/ printre noi./ N-o vedem./ O simțim numai,/ ca pe o nevăzută pasăre de plumb,/ ca pe o rece suflare"*. Altfel, romanul transcrie experiența directă a ceea ce îl înconjoară pe Darie, lumea fiind privită de obicei cu ochiul omului care trece prin Rușii–de–Vede (sau Sorg) și are, acut, perspectiva „spectacolului". Necomplezentă, autoscrutarea pune în lumină, ca trăsătură dominantă a eroului, „dorința arzătoare de a trăi, de a trăi până la sfârșitul sfârșitului". Stimulatoare pentru meditația asupra rosturilor vieții, intimitatea naturii fertile – aburii alburii ai pământului „sănătos și gras", încolțirea ierbii și-a grâului, înflorirea rapiței, „galbenă ca aurul" – e cadrul de contrast al secvențelor de autoevaluare a performanței existențiale". *„Trăisem. Mai puțin de douăzeci de ani trăisem. Și acest timp pe care-l trăisem cu ce-l umplusem? Cu ce umplusem eu fagurii vieții mele? Cu miere îi umplusem? Cu bălegar îi umplusem? O să mă gândesc mai mult, și într-o zi ori într-o noapte o să-mi răspund. Ba nu. Chiar acum trebuie să-mi răspund. Eu îmi umplusem fagurii vieții mai mult cu bălegar decât cu miere. Fără îndoială că erau de vină și împrejurările în care trăiam, dar eram de vină și eu."* Obsedantă, imaginea *„fagurilor vieții"* revine de câteva ori în cuprinsul romanului, repetată fiind și-n final, unde rezumă aspirația lui Darie: *„Voiam să umplu cu miere aurie fagurii vieții mele. Și tot cu miere aurie voiam să umplu și viețile altora."* Ca metaforă axială a unui sugestiv autoportret, varianta sinonimică a fagurelui pune în abis destinul eroului, abisând totodată și existența lumii romanului: *„Mi se păru, dintr-o dată, că mă asemui cu un stup rotund pe care mii și mii de albine de aur l-au încărcat cu dulce și tristă miere."* De considerabilă sugestivitate alegorică, *albinele*, *fagurii*, *stupul* consolidează eșafodajul simbolic aflat în miezul cărții, de unde iradiază, pe cât de discret pe-atât de persistent, înțelesul spiritului ce se îmbată cu

Scanned with OKEN Scanner

polenul cunoașterii. Metaforă compensatorie, *stupul* e, pentru Darie, spațiul dătător de tihnă, protector, matern, în stare să-i domolească neliniștile fundamentale. Promisiunea din finalul romanului se prevalează de ordinea, securitatea, elocvența și inteligența incluse în simbolismul *stupului* de albine.

EDIȚII: *Pădurea nebună*, București, 1963; ed. a II-a, 1964; ed. a III-a, cu o prefață de S. Damian, 1966; cu o prefață de Ov. Ghidirmic, 1986; *Scrieri 5* (*Uruma. Nuvele și povestiri*), București, 1974; *Scrieri 8* (împreună cu *Jocul cu moartea*), București, 1977.

TRADUCERI în limbile: germană (*Die Tochter des Tartaren*, Alfred Kitner, Berlin, 1964), franceză (*Ourouma, La Fille du tartare*, Léon Negruzzi, Paris, 1968); maghiară (*Bolond erdő*, V. András János, Budapesta, 1968), olandeză (*De hengst en het tartarenmeisje*, Jef Geeraerts, Bruxelles–Amsterdam, 1969), bulgară (*Uruma*, Ghergana Statieva, Sofia, 1970), rusă (*Bezumnîi les*, Iu. Martemianov, Moscova, 1971), cehă (*Milostnéb léto*, Maria Kavková, Praga, 1972).

REFERINȚE CRITICE: N. Manolescu, în „Contemporanul", nr. 41, 1963; Paul Georgescu, *Păreri literare*, 1964; N. Manolescu, D. Micu, *Literatura română de azi*, 1965; V. Râpeanu, *Noi și cei dinaintea noastră*, 1966; *** *Zaharia Stancu interpretat de...*, 1972; Voicu Bugariu, *Zaharia Stancu*, 1974; Ov. Ghidirmic, *Zaharia Stancu sau interogația nesfârșită*, 1977; Mariana Ionescu, *Introducere în opera lui Zaharia Stancu*, 1985; Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1988.

D. C.

PĂDUREA SPÂNZURAȚILOR — Roman de Liviu Rebreanu. Cartea apare în 1922, iar în 1923 i se atribuie premiul „C. A. Rosetti, Constantin A." al S. S. R. pentru cel mai bun roman al anului, prin decizia unei comisii alcătuită din somități: M. Sadoveanu (președinte), O. Goga, M. Dragomirescu și G. Ibrăileanu. În ceea ce privește geneza romanului, declarațiile autorului sunt concludente. În interviul acordat lui Felix Aderca în 1929, publicat sub titlul *De vorbă cu Liviu Rebreanu* în volumul *Mărturia unei generații*, **R.** declară că spânzurarea la Ghimeș a fratelui său, Emil Rebreanu, ofițer în armata austro-ungară și „dezertor", i-a sugerat ideea romanului, iar viziunea tragică a „pădurii" i-a fost inoculată de o serie de fotografii trimise de Cehoslovacia la Liga Națiunilor, fotografii ce reprezentau pădurile „trădătorilor de patrie" cehoslovaci spânzurați de armata austro-ungară. Confesiunea autorului continuă prin afirmarea caracterului ficțional al textului: romanul e, totuși, „alături de realitate"; Emil, un „naționalist fără scrupule", declară **R.**, era un personaj care „nu inspira decât cel mult o poezie patriotică." Scriitorul revine, în *Mărturisiri* (1932), asupra originilor *Pădurii spânzuraților*. Emil Rebreanu este eludat de această dată din ecuația genezei textului. Rămâne însă ideea fotografiei, arătată de un prieten spre sfârșitul anului 1918, și care reprezenta o pădure plină de cehi spânzurați în dosul frontului austriac dinspre Italia, în timpul primului război mondial. „Aveam, continuă **R.**, o nuvelă proaspătă, *Catastrofa*, al cărei erou, român și ofițer în armata austriacă, e adus de împrejurări să se lupte contra armatelor românești. Sub impresia fotografiei cu cehii spânzurați, m-am hotărât să reiau pe eroul meu din *Catastrofa* pentru un roman, care să se cheme *Pădurea spânzuraților*". Romanul este scris în 90 de zile, risipite pe parcursul a șase luni, între 15 decembrie 1921 și 27 iunie 1922. Apare de sub tipar, ca ediție integrală, în decembrie 1922.

În 1942, într-un studiu publicat în numărul 12 din „Revista Fundațiilor" și intitulat *Realismul lui Liviu Rebreanu*, Eugen Todoran distingea în arta prozatorului două direcții: una exterioară, evidentă în *Ion*, *Răscoala*, *Gorila* sau *Jar*, și o alta, interioară, reprezentată prin *Ciuleandra* și *Amândoi*. Punctul de divergență dintre cele două tendințe, afirma criticul, îl constituie *Pădurea spânzuraților*. Roman ambiguu, nu atât din perspectiva schemei generale de construcție, cât mai ales din cea a tehnicii narative (S. Ilin), *Pădurea spânzuraților* reprezintă o placă turnantă nu doar într-o ordine a evoluției interne a operei lui **R.**, ci și din punctul de vedere al evoluției schemelor și procedeelor narative ce caracterizează literatura epică interbelică în întregul său. Două modalități fundamentale se intersectează în această carte, desemnând două areale distincte în evoluția prozei (în termenii lui Liviu Petrescu – două „vârste ale romanului"). Pe de-o parte se descoperă în text o dimensiune, încă vizibilă, a realismului și notației obiective. Ea se conformează spiritului rebrenian al ordinii și transpare din însăși schema intenționat simetrică a fabulei. Ordinea cosmosului epic e una dintre obsesiile majore ale scriitorului și are valoare de evidență. *Ion*,

Scanned with OKEN Scanner

Răscoala, *Adam și Eva* și într-o bună măsură *Ciuleandra* mărturisesc explicit despre aceasta. Faptul dă criticii literare prilej pentru voluptuoase glose asupra „sfericității" scrisului lui **R.**, asupra structurilor concentrice ale romanului ca și „corp sferoid" etc. Rămâne însă de văzut dacă structura aparent la fel de ordonată a *Pădurii*... conservă sau nu această schemă tipologică și dacă textul însuși, prin noutatea tehnicii pe care și-o propune scriitorul, nu îl confruntă pe însuși el, scriitorul, cu o „revoltă", cu refuzul de a se lăsa închis în confiniile unei ordini silnic impuse de pana scripturală. În legătură cu noua tehnică pe care și-o propune **R.**, ea e „nouă" doar în contextul operei autorului și e desemnată printr-un interes accentuat pentru latura interioară a existenței personajului. Pozitivismului și obiectivismului epic i se opune astfel psihologismul, o zonă a imaginarului care, până în momentul *Pădurii spânzuraților*, rămăsese străină scriiturii autorului. De fapt, o asemenea conjuncție de metode desemnează o mutație fundamentală în esența romanului ca specie. Ea înseamnă o schimbare a reperelor universului romanesc: lumii ca întreg i se substituie ființa. Obiectului i se substituie subiectul. Universul convențional ordonat (*supra*ordonat) este înlocuit de individualitatea autodeterminată. E o decizie riscată din partea eului scriptural rebrenian, structural orientat către aticismul „maestrului păpușar" omnipotent și interesat de controlul absolut asupra propriei producții textuale. Că dimensiunea emoțională implicată în geneza romanului (moartea fratelui Emil) e responsabilă pentru o asemenea mutație ori conștiința acută a schimbării formulei românești, schimbare evidentă în peisajul european și românesc al epocii, sunt simple speculații. Cu certitudine, însă, în construcția lui Apostol Bologa autorul topește elemente ținând de tehnicile subiectivității. Rezultatul este, dacă nu un roman psihologic, cel puțin un roman „al conștiinței" (N. Manolescu), ce contrazice astfel, profetic, chiar opiniile marii critici a vremii, reprezentate prin voci precum Eugen Lovinescu, ce opta ferm pentru o evoluție a prozei românești către obiectivitate (evoluția scrisului bengescian, sub tutela maestrului, o dovedește fără putință de tăgadă) și al cărui mare favorit continua să fie romanul *Ion*. Esența *Pădurii spânzuraților* se centrează în jurul evoluției interioare a personajului Apostol Bologa. Destinul său e împărțit în trei etape, care articulează în succesiunea lor un traseu al unor opțiuni ce modifică mereu structura sa interioară. Apostol se naște și crește într-o familie orientată către înalte idealuri. Tatăl, memorandist, petrecând ani lungi de închisoare datorită convingerilor sale, îi inculcă fiului sentimentul de datorie cetățenească, iar mama, făptură profund religioasă, sentimentul nu mai puțin înălțător al iubirii de Dumnezeu. Mai târziu, după moartea tatălui și pierderea credinței, Apostol se dedică unei cariere în care ideea de ordine statală reprezintă polul principal. Beneficiar al unei burse de stat într-un colegiu din Budapesta, mentalitatea lui Bologa este definită de-acum printr-o sumă de reflecții, îmbrățișate cu convingere, asupra „datoriei", „patriei", „ordinii", realității. Logodna sa cu Marta, fiica avocatului Domșa din Parva, survine ca o confirmare a deciziei personajului de a se integra unei „ordini a lumii". O ordine spartă însă prin gestul impulsiv de a se înrola, la izbucnirea războiului, ca voluntar în armata austro-ungară – un gest cu o motivație frivolă, la originea lui aflându-se de fapt propensiunile Martei pentru uniformele militare. Deloc eroic, deci, gestul capătă ulterior implicații ontologice importante, întrucât el va fi cauza unei mutații radicale în destinul personajului. Rănit, decorat și avansat la gradul de locotenent, Bologa devine un „apostol al războiului", în care ajunge să vadă „adevăratul izvor de viață". Ca membru al unei curți marțiale, îl condamnă la moarte prin spânzurătoare pe locotenentul ceh Svoboda. În momentul morții cehului, „flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă" și Apostol Bologa traversează un nou moment al schimbării interioare. La aceasta contribuie și cuvintele căpitanului ceh Klapka, scăpat și el de spânzurătoare, și care îi povestește despre „pădurea spânzuraților" de pe frontul italian, o imagine dantescă a răzbunării imperiului asupra „trădătorilor" cehi. Criza personajului se accentuează la vestea că divizia sa va trece pe frontul românesc. Lupta directă contra conaționalilor reprezintă pentru Apostol Bologa o imposibilitate morală. Se naște astfel ideea dezertării și o nouă etapă religioasă se instalează pe eșafodajul șubrezit al conștiinței sale. Aflat acasă în convalescență, din pricina

Scanned with OKEN Scanner

unei noi răni, Apostol rupe logodna cu Marta, pe motivul prieteniei acesteia cu ofițerii unguri, ceea ce nu-l împiedică să se îndrăgostească la întoarcerea de pe front de Ilona, fiica groparului ungur Vidor, cu care se și logodește. Obsedat mereu de ideea dezertării, într-un moment de tensiune paroxistică, personajul o pune în practică fără nici o pregătire, ca într-o transă. Este prins, condamnat și spânzurat. Formal, structura romanului e simetrică (scena spânzurării lui Apostol Bologa din final corespunde scenei spânzurării cehului din deschiderea cărții); asupra esenței romanului însă, evoluția lui Bologa este decisivă. El se mișcă în confiniile unui spațiu tensionat. Lumea în război, o lume „ieșită din țâțâni", este cadrul ideal pentru descrierea stărilor conflictuale ale umanului. Temei războiului i se asociază tema iubirii, dar o iubire ca act ratat, pervertită de consecințele conflagrației ca principiu negator al vieții. Destinul lui Apostol Bologa, complex articulat, propune imagini ale unei/unor iubiri mereu inadecvate lumii dar și subiectului însuși, ce le trăiește la intensități uneori aproape suspecte. Când își precizează schema viitoarei cărți, în notița *Principiu*, raționamentul lui **R.** fragmentează destinul protagonistului în trei etaje distincte: „Apostol e cetățean", „Apostol devine român", „Apostol devine om". N. Gheran descoperea în aceste trepte o triadă dialectică de sorginte hegeliană: teză, antiteză și sinteză. Negreșit; este însă obligatoriu a introduce în ecuație dimensiunea *revelatorie* a mutațiilor pe care destinul lui Bologa le suferă. Căci Apostol, „devine" de fiecare dată printr-un proces revelatoriu. „Devenirile" sale sunt mereu însoțite de (desfășurate pe suportul unor) *epifanii*. Important este de văzut care e *valoarea* acestora. Lui Apostol Bologa credința în Dumnezeu i se insinuează cu putere în suflet în copilărie, printr-o viziune: „tocmai în clipa când se închina, la încheierea rugăciunii, se deschise deodată cerul și, într-o depărtare nesfârșită și totuși atât de aproape ca și cum ar fi fost chiar în sufletul lui, apăru o perdea de nourași albi în mijlocul cărora strălucea fața lui Dumnezeu ca o lumină de aur orbitoare, înfricoșătoare și în același timp mângâietoare ca o sărutare de mamă..." E vorba însă de o viziune indusă, oarecum programată, căci la vârsta de șase ani a copilului, doamna Bologa, sfătuindu-se îndelung cu protopopul Groza, căzuseră de acord „că e nevoie de implorarea Atotputernicului" și astfel fu luată hotărârea ca Apostol „să zică «Tatăl nostru» într-o duminecă, în cadrul sfintei liturghii". Copilul, înfricoșat de severitatea unui tată aproape necunoscut și refugiindu-se mereu în căldura maternă, se conformează. Nu întâmplător strălucirea Dumnezeiască are natura alinătoare a unei „sărutări de mamă". Următorul moment dramatic ce violentează ființa copilului este moartea tatălui. O nouă revelație se întâmplă: „«Am pierdut pe Dumnezeu», îi fulgeră prin minte, închizând ochii cu frică." Opțiunea pentru „fața divină a lumii" se dovedise un eșec. Apostol optează din nou, pentru statutul de „părticică din Eul cel mare al statului", în termenii din *Principiu*. Războiul însuși își găsește o justificare în această ordine, iar personajul o îmbrățișează cu convingere. E nevoie de moartea semnificativă (și *simbolică*) a cehului pentru a mina această construcție și de vestea mutării pe frontul românesc pentru a o spulbera definitiv. Din nou o revelație și din nou de semn negativ: „Bologa îngălbeni/.../ ca și când i s-ar fi înfipt în beregată o gheară înăbușindu-i glasul. Rămase cu gura căscată și se holbă năuc" etc. Ea e urmată de o nouă opțiune, pentru valorile naționale. De data aceasta, modelul constrângător e cel al tatălui. Perioada petrecută acasă, în convalescență, ruperea logodnei cu Marta Domșa și ostilitatea conaționalilor confruntați cu „noua față" a lui Apostol Bologa vor determina o nouă criză, cea din urmă, soldată cu întoarcerea la sursele iubirii creștine: „îndată îi apăru în creieri un gând viu ca un trăznet: «Sufletul meu a regăsit pe Dumnezeu!»". Acest din urmă model adoptat de protagonist îi va guverna destinul și acțiunile până în ultima clipă a vieții. Dragostea pentru Ilona și actul halucinat al dezertării se înscriu toate pe coordonatele unui patetic (și paroxistic) sentiment solar ce înglobează în sine, destul de nediferențiat, iubirea pentru o femeie, iubirea pentru oameni în general, iubirea divină, ideea sacrificială și decizia sinucigașă ce îi va curma viața. Revelația finală a morții este astfel de o natură îndoielnică. Destinul lui Apostol Bologa este o sumă de asemenea revelații, mai degrabă programate, venite pe urma unor constrângeri, a unor modele exterioare impuse conștiinței sale. El se constituie iarăși dintr-o sumă de decizii ce se

Scanned with OKEN Scanner

dovedesc până în final eronate, din punctul de vedere al urgențelor interioare ale personajului. Acesta se află mereu în căutare de sine și eșuează repetat din pricina faptului că își închipuie a descoperi soluții în modele exterioare lui. O supralicitare interpretativă a ultimei revelații a lui Apostol Bologa și a celei din urmă opțiuni ale sale nu e deci îndreptățită. Sensul de *mântuire* al morții sale rămâne inconcludent. Mult mai probabil, este vorba din nou de o decizie eronată și ea e urmată degrabă de o fugă din fața unei realități de necontrolat și cu totul obositoare prin obstacolele pe care le ridică permanent în fața conștiinței. Apostol Bologa nu e un erou (**R.** însuși o declară cu fermitate), iar destinul său e mai degrabă al unui învins. Un învins de felul lui Ștefan Gheorghidiu, despre a cărui sinucidere informează o notă de subsol dintr-un text, altul decât *Ultima noapte de dragoste...*. Scena morții din finalul *Pădurii spânzuraților* reprezintă, mai înainte de orice, ușurarea de povara unei existențe pe parcursul căreia descoperirea sinelui autentic s-a dovedit mereu un ideal utopic, din ce în ce mai îndepărtat. Mântuirea prin moarte a lui Apostol Bologa, dacă este, e o mântuire de oboseala vieții. Tipologia tehnicilor care articulează discursul romanesc poate începe cu regimul simbolic. Acesta contribuie în bună măsură la configurarea unei atmosfere specifice. Oscilația permanentă între *întuneric* și *lumină* este semnalabilă la tot pasul în roman (începând cu scenele viziunilor protagonistului și până la dialogurile cotidiene dintre personaje). La fel spânzurătoarea, cu imaginea multiplicată la infinit a „pădurii spânzuraților", vorbește despre o obsesie a morții violente și colective și se pliază pe un alt simbol predilect la **R.**, care este copacul (cu funcție de *axis mundi*; aici, prin multipicare la infinit și prin marca mortuarului ce îi este atașată, el semnifică tocmai descentrarea lumii și, prin extrapolare, a ființei). Regimul temporalității este la rândul său afectat. Liniaritatea temporală a romanului obiectiv este înlocuită aici prin tehnicile (moderniste) ale *feed-back*-ului, precum și prin elasticitatea bergsoniană a duratei *trăite*. De asemenea, punctul de vedere unic al personajului (sau personajelor, nu multe, care contribuie la configurarea viziunii romanești) tinde să înlocuiască, prin integrare și subiectivizare, gravitatea solemnă, incontestabilă, a vocii auctoriale din discursul obiectiv. Nu în totalitate, însă, căci povestirea la persoana a treia demască o prezență încă vie și puternică a „păpușarului" dindărătul textului. Instanța auctorială este doar mai bine camuflată acum, în spatele unei măști ai cărei ochi privesc cu mare atenție și interes către străfundurile trăirilor umanului. **R.** nu va face niciodată, remarca N. Manolescu, pasul decisiv către psihologismul pur al deceniilor următoare. Este fără putință de tăgadă, însă că romanul său deschide larg porțile pentru formulele subiectivismului narativ și ale tehnicilor psihologizante, iar faptul că structura echilibrată, realistă a scriitorului obiectiv se „curbează" până la topire pentru a putea da la iveală tiparele unui roman precum *Pădurea spânzuraților* semnalează o dată în plus forța uriașă de creație a eului rebrenian, capabil în ultimă instanță să domine nu doar textul, ci și pe sine însuși.

EDIȚII: *Pădurea spânzuraților*, București, 1922; 1928; 1956; *Opere alese*, III, București, 1959; *Pădurea spânzuraților*, București, 1959; 1963; 1964; 1966; 1969; *Opere*, V, București, 1972; *Pădurea spânzuraților*, București, 1972; 1974; 1978; 1983; 1984; *Pădurea spânzuraților*, Cluj, 1985; *Pădurea spânzuraților*, București, 1989; 1992; *Opere alese*, II, Chișinău, 1994.

REFERINȚE CRITICE: P. Constantinescu, *Opere și autori*, 1928; Fanny Rebreanu, *Cu soțul meu*, 1963; Al. Piru, *Liviu Rebreanu*, 1964; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, 1967; L. Raicu, *Liviu Rebreanu*, 1967; *Liviu Rebreanu interpretat de...*, 1973; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, IV, 1973; N. Balotă, *De la Ion la Ioanide*, 1974; F. Aderca, *Liviu Rebreanu, Amalgam*, Cluj, 1976; Al. Săndulescu, *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, București, 1977; *** *Scriitori români*, 1978; A. Sasu, *L. Rebreanu, sărbătoarea operei*, 1978; *Istoria literaturii române – Studii*, ed. Z. Dumitrescu-Bușulenga, 1979; N. Manolescu, *Arca lui Noe*, I, 1980; Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, 1980; Elena Dragoș, *Structuri narative la Liviu Rebreanu*, 1981; Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, 1981; Gh. Lăzărescu, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, 1983; Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, 1984; Stancu Ilin, *L. Rebreanu în atelierul de creație*, 1985; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1988; N. Gheran, *Liviu Rebreanu. Amiaza unei vieți*, 1989; I. Simuț, *Rebreanu. Dincolo de realism*, 1997; Liviu Maliță, *Alt Rebreanu*, 2000.

C. T.

Scanned with OKEN Scanner

PĂIANJENUL ÎN RANĂ — Volum de teatru de Matei Vişniec. Apărut în 1996, la Editura Cartea Românească, cu o prefaţă de Valentin Silvestru, constituie primul volum dintr-o selecţie a dramaturgiei lui **V.** scrise până în 1990, având incluse piesele: *Păianjenul în rană*, *Omul care vorbeşte singur*, *Dinţii*, *Apa de Havel*, *Uşa*, *Trei nopţi cu Madox*, *Spectatorul condamnat la moarte*, *Ţara lui Gufi*, *Angajare de clovn* (farsă tragică antologică, aceasta obţine Premiul UNITER pentru „cea mai bună piesă românească a anului 1991", cunoscând apoi montări de succes atât în ţară, cât şi în străinătate), *Caii la fereastră*, *Ultimul Godot*, *Sufleurul fricii*. Cele două volume au fost distinse cu Premiul Uniunii Scriitorilor pentru dramaturgie pe anul 1996.

Farsele tragice ale lui **M. V.**, descinse prin tematică şi atmosferă afectivă din teatrul absurdului al unor Beckett, Ionesco, Genêt, Pinter, Arrabal sau Boris Vian, fac totodată dovada dezinvolturii autorului optzecist în a experimenta şi inova în perimetrul speciilor şi al categoriilor estetice consacrate. *Păianjenul în rană*, de pildă, piesă care dă şi titlul volumului, este subintitulată „schiţă dramatică", propensiunea lui **V.** înspre proza cu valenţe dramatice şi nu o dată filmice, ca la Julio Cortázar, combinându-se şi cu nelipsitul lirism, unul când ironic, când tandru-comprehensiv la adresa personajelor sale. Alegorie a răstignirii christice (figura christică fiind invocată prin denumirea perifrastică Cel rănit sub coastă), *Păianjenul în rană* este o parodie a scenei biblice a lui Iisus răstignit între cei doi tâlhari, semnul demonologic, de o ironie bulgakoviană parcă, al păianjenului din rana crucificatului marcând degradarea în derizoriu a mitului christic, iar grotescul înlocuind sublimul îndeobşte asociat stării de sacru. La rândul său, cea de-a doua „schiţă dramatică" a volumului, *Omul care vorbeşte singur*, pare un ingenios experiment în direcţia unei poetici a formelor dramatice fixe. Simetria tematică se reflectă în aceea formală a celor două părţi perfect egale ale construcţiei dramatice. Structura „schiţei" este speculară, prima secvenţă oglindindu-se în negativ, deopotrivă ca dispunere conflictuală şi conţinut, în cea de-a doua, ambele constituind un mic eseu dramatic despre relaţia dihotomică (şi, paradoxal, reversibilă) feminitate – masculinitate, călău – victimă, stăpân – slugă, regizor – actor etc. În interiorul celor două cupluri prezumtive, proiectate în chip bovaric (F1 – Femeia 1, şi B1 – Bărbatul 1, şi, respectiv, F2 – Femeia 2, şi B2 – Bărbatul 2, aceştia în calitate de complici sentimentali ai primilor), scenariul fantasmatic al unei mari iubiri ratate este înlocuit cu fantasmele de putere ale lui F1 şi, respectiv, B1, fiecare dintre ei complăcându-se în a se imagina în postura de călău, stăpân ori „regizor" al existenţei celuilalt. În farsa absurdă intitulată *Dinţii* reîntâlnim, ca în *Trei nopţi cu Madox* sau în *Sufleurul fricii*, atmosfera morbidă parodiată, specifică goticului postmodern, personajele fiind morţi-de-vii ori thanatice marionete ce amintesc straniile scenarii de un umor escatologic ale lui Tadeusz Kantor. Grotescul marionetizării viului este amplificat prin condiţia ontologică imprecisă a personajelor, menită să inducă cititorului o angoasă a incertitudinii şi neliniştii privind propria condiţie. Reversibilitatea relaţiei călău – victimă (prezentă altă dată într-o piesă precum *Artur, osânditul*) revine în *Dinţii*, cu o notă de ironie ori chiar batjocură transcendentală de astă dată: cei doi cumpliţi jefuitori de cadavre se regăsesc în ipostaza finală de strigoi, ei fiind cei jefuiţi de către Soldat până la urmă, la rându-le, de ...viaţă. Iar ambiguitatea ori chiar aparenta gratuitate semantică a replicilor, umoristice şi morbide în acelaşi timp, plasează textul dramatic al lui **M. V.** în descendenţa paradoxalei feerii macabre a prozei kafkiene şi, deopotrivă, a celei urmuziene: „*Primul*: Sunt uşor ca un fulg. Parcă nici nu mai am braţe. (...) // *Al doilea*: Nu mă doare nimic... Uite, îmi muşc buza şi nu curge nici o picătură de sânge... // *Primul*: Al dracului! Oare ce ne-o fi furat ăsta?" O altă farsă gotică e *Apa de Havel*, elementul de parodie a unui scenariu poliţist clasic rezidând în inversarea rolurilor criminal – victimă: Sinucigaşul venit să-şi cumpere arma ori otrava care să-i fie fatală îl omoară în chip surprinzător, în final, pe Vânzătorul de arme, sperând în zadar că va fi ucis la rându-i de maşina care-i pedepseşte pe ucigaşi. În *Uşa*, ca de altfel şi în *Angajare de clovn*, aşteptarea alienantă în anticamera morţii este evocată cu accente groteşti şi lirice totodată, lirismul fiind acum unul al gratuitului existenţial, încărcat de tristeţe metafizică. Presimţirea terorii şi chiar a

Scanned with OKEN Scanner

extincției face ca infrapersonajele – mai degrabă niște apariții unidimensionale, depersonalizate – aflate în fața teribilei *uși*, o altă kafkiană Poartă a legii parcă, să devină de o politețe excesivă unele față de altele, căci există, cum spune P1, o „etică a sălilor de așteptare". P2 în schimb pretinde morții impersonale (devenită la **V.**, din prag metafizic al trecerii, mai mult o chestiune administrativă, medicală, o operație aseptică, ca la Dürrenmatt, în *Fizicienii*) un „fior uman": „Mă gândeam la partea cealaltă, la... Aș fi vrut ca totul să fie mai uman...", pentru ca același P2 să remarce cu o timiditate a propriei angoase, mai apoi: „Nu vi se pare că miroase puțin a formol?" Sentimentul baroc al simultaneității ontologice viu – mort fusese enunțat de pildă în chip emblematic de către personalitatea paradigmatică a barocului, Cyrano de Bergerac, care considera că poți să fii și să nu fii în același timp. Exprimat de către pseudopersonajul vișniecian P3 în *Ușa* („Sunt aici și în același timp nu sunt aici"), dar și de către Godot-ul lui **M. V.** din *Ultimul Godot*, care îl interpelează reprobativ pe Samuel Beckett, devenit personaj în aceeași piesă („Cum e posibil să fii și să nu fii?"), acest sentiment al incertitudinii ontologice dobândește în *Trei nopți cu Madox* accentul revelației tragice dintr-o replică a lui Bruno: „Da' noi, noi suntem toți dincolo...". *Trei nopți cu Madox* filtrează ecouri ale esteticii pirandelliene, recognoscibile, acestea, atât în pasajele de metateatru (ca în simptomatica „notă" propusă de autor pentru „regizorii în căutare de efecte speciale"), cât și în personajele de o consistență ontologică ambiguă (pe jumătate marionete sau doar fantasmatice umbre), precum în *Uriașii munților*: „Ușa se deschide și de dincolo ies, ca dintr-o oglindă, un alt Bruno, un alt Grubi, un alt Sezar, un alt Măturător și o altă Clara. Acești «alter ego» sunt și ei înarmați (...). Cele două șiruri de personaje trec unul pe lângă altul fără să se vadă, fără să se atingă, ca și cum s-ar deplasa în două lumi paralele". În scenariul dramatic *Spectatorul condamnat la moarte*, impregnat de un ostentativ iz pirandellian încă din titlu, **M. V.** prelucrează motivul textualist, prezent cu precădere în proza românească optzecistă, al vieții care urmează un text pre-scris: „*Acuzatorul*: Chiar credeți că tot ceea ce suntem noi capabili să spunem este deja scris? (...) Că tot ceea ce putem noi face și gândi până la capătul zilelor noastre este deja scris?" *Țara lui Gufi* părăsește manierismele textualiste specifice în mare parte congenerilor optzeciști ai lui **V.**, această piesă în 3 acte fiind în fond un fermecător basm dramatic, am spune, care se resimte de voluptatea jocului lexical al autorului *Cuvintelor potrivite*, ca și de tot pe atât de argheziana „copilărire" tematică. Astfel, pentru Iola și Robderouă, descoperirea mirificelor culori – până nu de mult ascunse vederii în parabolica țară totalitară a orbilor – este concomitentă inițierii erotice. Un alt protagonist „copilărit" prin simpatetica ironie auctorială, bufonul rege Gufi, caricatură a unui dictator de tip Ubu, se complace în pitorescul limbajului interlop: „Vreau să râd, mă, tălâmbilor! (...) Mă, ciungupungilor! Ziceți ceva... (*Gufi începe să plângă.*) Nu mă lăsați așa, mă! Nu mă lăsați baltă, mă, ciufuceilor!... Zăbăucilor...". Alteori, în aceeași piesă, **M. V.** conferă textului un lirism dramatic sui–generis, recurgând la formulări poematice cu topică inversă și cu inflexiuni de verset biblic: „*Alt curtean*: Mai bine să facem oarece post și mai cu izbândă vom ieși... // (...) *Al treilea curtean*: ...că mai de ispravă vom fi stând smirnă și ascultând pașii lui decât boncăluind și lăsându-l pe el să asculte pașii noștri...". Dar poate cel mai simptomatic mod de a experimenta creator în sfera limbajului dramatic și a construcției personajului este, la **M. V.**, acela al descrierii apofatice, protagoniștii săi, descinși din figurile impersonale ale teatrului absurd, neavând vreo consistență ontologică anume, potrivit replicii lui Zeno: „N-are înfățișare, n-are glas, nu bea, nu mănâncă, nu pășește, nu lasă urme (...)". Despre același indescriptibil și misterios Văzător, Bubi povestește: „S-a lipit ca o boală. Nu se-nfurie, nu se grăbește, nu se lasă. E ca moartea". Antologica piesă *Angajare de clovn* poate fi considerată un text reprezentativ pentru dramaturgia post-absurdă, în general, în care excesele avangardiste ale teatrului anilor '60 sunt atenuate prin filtrul unei ironii impregnate cu accente lirice. Mai mult, tragicomicul absurd este remodelat în tiparele dramatismului tradițional prin tematică și prin universul afectiv – ambele atemporale, general umane, situate dincolo de o modă literară anume. Vina tragică a clovnilor lui Vișniec (Nicolló, Filippo, Peppino) – figuri anonime, interșanjabile,

Scanned with OKEN Scanner

antieroi deci – nu e alta, ca la kafkianul Joseph K., Alfredo Traps al lui Dürrenmatt sau Béranger al lui Ionesco, decât una ontologică. Desprinşi parcă din pelicula felliniană *Clovnii*, cei trei, precum altă dată Grubi şi Bruno, Godot şi Madox, din piese ale aceluiaşi autor, sunt, în acelaşi timp, „toată lumea" şi „nimeni". Tema stagnării mortificatoare, a suspendării în *aşteptare*, înţeleasă ca o atitudine existenţială fundamentală, deopotrivă alienantă şi salvatoare, ca şi aceea a proximităţii morţii, respectiv a acelei aşteptări care, prelungite nefiresc, devine chiar *moartea*, face ca piesa să pară un palimpsest beckettian. Umbra lui Beckett (devenit de altfel, la **M. V.**, personaj al piesei intitulate *Ultimul Godot*) se lasă întrezărită şi în *Uşa* sau în *Sufleurul fricii*, aceste două farse tragice având drept protagonist sentimentul însuşi al fricii omniprezente care cuprinde personajele. Dacă figurile anonime din *Uşa*, aflate la discreţia înspăimântătorului Departament – un alt Castel kafkian -, găsesc drept antidot împotriva fricii conversaţia, falsa comunicare, adică „acest pansament uman, afectiv", protagonistul din *Sufleurul fricii*, în schimb, i se adresează, pentru a-şi domoli angoasa, unei păpuşi gonflabile. Finalul piesei, cu scena mascaţilor de la carnaval care trec pe lângă Domnul Bruno şi gonflabilul Bărbat tăcut, pare împrumutată din faimoasa proză *Blow-up* (cunoscută în traducere şi în versiunea intitulată *Funigeii*) a lui Julio Cortázar. Lirismul inefabil care, în primele două volume de dramaturgie ale lui **M. V.**, face posibil saltul din absurd şi grotesc în straniu, miraculos (ca în *Ţara lui Gufi*) ori chiar feeric şi fantastic (ca în veritabilul poem dramatic intitulat *Caii la fereastră*) va impregna mai apoi, în *Teatru descompus* şi *Femeia ca un câmp de luptă*, atât tematica de tip psihodramă, respectiv sociodramă, cât şi sofisticata arhitectură textuală aşa-zis „modulară".

EDIŢII: *Păianjenul în rană. Teatru*, vol. 1, Bucureşti, 1996.

REFERINŢE CRITICE: Ştefan Oprea, în „Teatrul azi", nr. 5-6, 1991; Alice Georgescu, în „Teatrul azi", nr. 3, 1992; Ioana Pârvulescu, în „România literară", nr. 50, 20-28 dec. 1993; Mirella Nedelcu Patureau, în „Teatrul azi", nr. 7-8-9, 1994; Valentin Silvestru, în „Caiete critice", nr. 4-5, 1994; Ileana Berlogea, în „Caiete critice", nr. 4-5, 1994; Sebastian-Vlad Popa, în „Caiete critice", nr. 4-5, 1994; Alex. Ştefănescu, în „România literară", nr. 20, 22-28 mai 1996; Roxana Sorescu, în „Luceafărul", nr. 23, 18 iunie 1997.

L. Pv.

PÂRGĂ — Volum de versuri de Vasile Voiculescu, apărut în 1921 la editura Cartea Românească din Bucureşti. Este a treia sa carte de poeme, după debutul din 1916 cu volumul intitulat clasic *Poezii* şi cel din 1918, *Din Ţara Zimbrului*, premiat de Academia Română.

Poezia lui **V. V.** la data apariţiei acestui volum e încă supusă unei direcţii, subliniată îndeajuns de primele două cărţi, tradiţionale, structurată de o poetică post-romantică. Mai târziu, începând cu volumul din 1927, *Poeme cu îngeri*, şi până la faimoasele *Ultime sonete închipuite ale lui Shakespeare...* (publicate postum în 1964), poezia autorului evoluează, obţine o personalitate proprie, rezultat al unor alegeri şi conturări în mare măsură tematice, dar cu efect la nivelul tehnicilor lirice preferate. În primul rând, *Pârgă* propune un număr impresionant de poeme, repetiţia de structură şi chiar de motive nefiind în acest moment o problemă pentru autor; explicaţia stă neîndoielnic în felul de a înţelege poezia căruia **V. V.** i se supune în 1921. Lirismul este în esenţă unul subordonat, versul e în primul rând o „îmbrăcare" a temei, supus acesteia ca unui ghid în care îşi află justificarea. Poezia crede în retorică, în armonia cântecului sau în puterea de convingere a mesajului aşezat într-o ordine semantică a frumosului; poezia, în rădăcinile ei încă romantică, e un mediu, ochi privilegiat pentru simţire şi cod viu al unor înţelesuri generale. În *Pârgă*, poezia e cântec, imn, expresie a unei credinţe nefisurate în corespondenţa trăirii la nivelul elementelor, în unitatea de sens dintre exterior şi interior. „Şi plin, imensul vid!", anunţă o voce închinată mirării, filtrată de bucuria totalităţii, a percepţiei directe, a centrului dinamic şi vital pe care ochiul poetului îl află de fiecare dată de cealaltă parte a privirii. Poeme de un orfism subliniat se alătură unora de structură expresionistă, psalmi abia mascaţi atrag pe lângă versuri implicate istoric până la autodistrucţie, poezii de revoltă şi de război pre-labişiene, dar şi nostalgii purificat lirice, „fantazii" acceptat subiective. Bogăţia tematică şi de opţiune e păstrată unitar de poetica

Scanned with OKEN Scanner

netrădată nici o clipă a unei poezii pre-simboliste. Poemele sunt neafectate de şocul avangardei, poeticul e o comuniune armonioasă şi nu o construcţie acceptându-şi fragmentaritatea, o supunere şi prea puţin o deschidere provocatoare. Poemele sunt cadre; structurile se pot repeta şi o fac amplificat. Un număr restrâns de reţete sunt aplicate cu străşnicie şi entuziasm. Tactica este predominant pre-modernistă, de a construi liricul pentru altceva, poezia e mijloc şi mediu, prea puţin scop şi identitate. Odată acceptată această situaţie metodică, devine limpede că în teritoriul determinat al vocii poetice adoptate, autorul „rodeşte" din plin. Imaginile preferă un baroc al aglomerării, epitetele sunt nenumărate, culorile se prezintă spre a defini şi nu a simboliza, cuvintele rămân în rândul celor acceptat „poetice", alese cu o grijă de estet singulară probabil în epocă. Sintagmele dau impresia unui efort dominat de imperativul muzicalităţii, al frumosului, al liricului ca diferenţă de limbajul obişnuit. **V. V.** caută un efect sonor, dublat de unul plastic, sperând într-o poezie ce ar putea rodi din seminţele potente aflate în chiar alăturarea unui cuvânt de altul. Până la lecţia de bază a poeziei tradiţionale, logicul discursiv e înecat de puterea metaforei de a fi alteritate, de a vedea în adâncul lexicului lumea sa reală, „sufletul" interior al lucrurilor, cu tendinţa neanunţată de a cauza mici confuzii (în realitate explozii de imagistică poetică): „şi nu mai ştii ce-i oare: / Amurg blajin de suflet sau zorii dimineţii". Există o preferinţă, la originile ei şi aceasta romantică, pentru contradicţie, atât la nivelul temelor alese, cât şi în interiorul imaginii poetice singulare. **V. V.** ascunde aici o speranţă încă hegeliană a unei sinteze date de identitatea nebănuită a diferenţei, de ipseitatea în fapt a fiecărei alterităţi pe care o promovează orice metaforă cu termenul faţă de care se impune: de la percepţia simplă „trecând aripa-i rece pe viaţa-nfierbântată" până la comuniunea fundamentală: „şi rare ceasuri aurii de pace-s învrâstate / Cu şi mai rare ceasuri violete de avânt". Aproape întregul volum este luminos, cuprins de o încredere în general localizată istoric. Câteva poeme, rotindu-se în jurul unei teme a naţionalului care le goleşte până la urmă de valoare, sunt datate 1918. Lectura acestora nu mai poate fi decât una contextuală, ghidată de un simplu interes istoric (nici măcar literar). Sunt deranjante previziuni ale unei epoci în care *Imn muncii* va deveni neanunţat un model poetic catastrofal. O anume preferinţă pentru epic e păstrată şi într-un număr important de poeme ce îşi rup eventuala legătură istorică. O structură narativă încărcată cu personificări, o natură conturată hiperbolic înspre un efect al grandorii, toate pe linia unei poezii retorice reluând stilul unui Coşbuc ce pare, în cele mai bune poeme, a cunoaşte înainte de vreme lecţia lui Blaga din *La curţile dorului*. Natura respiră de plinătate existenţială, frazele sunt vizuale, de o largheţe metrică şi imaginativă aparte, tensiunile sunt clocotitoare, expansive, bogate. Pe aceeaşi linie a lui Coşbuc, natura e înfăţişată romantic la nivel formal, un romantism stăvilit însă de o umbrire violentă a individului, redus la umilinţa contemplării în întregime pasive a unei fenomenalităţi ce îl domină mai degrabă decât îi răspunde unei stări interioare. „Mereu mai mică, umbra, se strânge, ghemuită", detaliile fiind focalizate poetic doar atunci când rolul lor la nivelul întregului este limpede şi esenţial. Un număr mic de poeme preiau o neîncredere postromantică în cuvânt, „astăzi vorba mă dezgustă, / Că ea pururea ne minte"; e totuşi o fisurare artificială a încrederii într-o potenţă neasemuită a cuvântului poetic, a lirismului-orfic ce schimbă şi dezvăluie, atinge şi lasă urme. Poezia modernităţii se va întoarce spre sine tocmai datorită pierderii acestei credinţe încă prezente în volumul *Pârgă* . E un lirism ce moare „grandios", un rod ce îşi descoperă finalul în chiar inima strălucirii sale.

EDIŢII: *Pârgă*, Bucureşti, 1921; *Poezii*, Bucureşti, 1944; *Poezii*, Bucureşti, 1968.

REFERINŢE CRITICE: I. Apetroaie, *Vasile Voiculescu*, 1975; E. Simion, *Scriitori români moderni*, II, 1976; I. Pop, *Transcrieri*, 1976; A. Sasu în *Mic dicţionar. Scriitori români*, 1978; E. Zaharia-Filipaş, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, 1980; *Vasile Voiculescu interpretat de...*, 1981; M. Braga, *Vasile Voiculescu în orizontul tradiţionalismului*, 1988; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, I, 1991; I. Pop, *Recapitulări*, 1995.

H. P.

PE ARGEŞ ÎN SUS — Volum de poezii de Ion Pillat, apărut la Bucureşti în 1923. După opinia lui G. Călinescu: „Volumul... a consacrat pe Ion Pillat ca poet original şi tradiţionalist".

Scanned with OKEN Scanner

Conştiinţă poetică mai puţin contrariată de lumea dată, **I. P.** acceptă abandonarea extatică în perimetrul unui spaţiu familiar şi dimensiunea limitată a unei durate ca pe nişte trepte iniţiatice, forme ale omenescului, mirabil tocmai prin forţa lui perpetuu regenerativă. În viziunea lui **P.**, timpul este o şansă egal distribuită celor de altădată şi celor de acum, rotitoare frumuseţe, unde fiecare fiinţă îşi desfăşoară rostul. În consonanţă cu spaţiul, dominat de freamătul polimorf al vieţii, timpul, căruia poetul îi dedică un lung poem, participă la configurarea unei lumi congenere, apropiate până la identificare. De fapt, timpul este forma în care se mulează poemele volumului înainte ca ele să se ordoneze într-o estetică pe deplin definită. Sub veghea lui apar vastele panouri livreşti, pastelurile, portretele figurate cu inflexiuni de bătrânească înţelepciune. Văzut în diversele-i feţe, unele referindu-se direct la poet, altele la condiţia umană în genere, la cea etnică ori la peisajul autohton, timpul se resimte pretutindeni, făcând materia poeziei să vibreze în sunete profund elegiace. Poetul lasă impresia că asistă la poarta de intrare a formelor existenţei spre trecut, contemplându-le devenirea în „morminte" ori rememorându-le în „visări", într-un „trecut viu", legat organic de precursori: „La lampă, şi când ziua cu totul s-o umbri/ Voi reciti «pasteluri» de V. Alecsandri" (*Septemvrie*). Vocaţia de a liriciza timpul scurs sau pe cale de a se scurge produce inspiratele imagini despre toate câte au fost ori se află pe cale să nu mai fie. Supuse egalei viteze a timpului, omul, lucrurile din preajmă, peisajul nu au nici un răgaz („rien n'arrête cette fuite invisible et silencieuse", spune Jankélévitch în *L'Irreversible et la nostalgie*) şi totuşi lor le rămâne o şansă de a se „salva" sub forma unei amintiri transfigurate. Poetizate, cele pe cale de a dispare sau deja trecute se menţin ca o varietate a prezentului. Astfel, o constantă a poemelor din volumul *Pe Argeş în sus* avansează această viziune ambivalentă în care nostalgia de a nu mai fi se compensează prin certitudinea de a fi fost. Ireversibilitatea se arată ca o abstracţie neîndurătoare, însă faptul de a fi fost se impune ca moment unic, imperisabil. În desfăşurarea lui pură, înaintând inexpugnabil, în rotirile largi ale naturii şi în cele incomparabil mai scurte, descriind vârstele omului, timpul pillatian îşi arată feţele sale, aflate în permanentă interferenţă: timpul omului şi timpul naturii, având caracterul lor ciclic, starea de creaţie şi starea de declin. Conservă ritmul mitic al eternei reîntoarceri deschis iluzionării şi melancoliei; timpul devenirii pure este în schimb unul fără reîntoarcere şi fără „nimic rapsodic" în el (Jankelevitch). Golit de sentiment, timpul eternei deveniri echivalează cu angoasa baudelairiană, distilată secundă cu secundă în tic-tac-ul orologiului (*Mormântul*). Timpul individual, al vârstelor omului, se structurează într-o poezie a copilăriei şi a bunicilor, a strămoşilor şi a vechilor civilizaţii. Poetul îşi construieşte imaginile servindu-se de propriile amintiri, iar când acestea devin inoperante timpul vârstelor se reconstituie pe cale erudită. *Jucării, Copil de-odinioară, Cămara cu fructe, Odaia bunicului, Ochelarii bunicii* ş. a. dezvoltă un imaginar al amintirilor tandre. În schimb, poemele *Dinicu Golescu, Donici, Mureşanu, Alecsandri* sunt rememorări de virtuozitate livrescă, ample şi fastidioase. Fantezia nu se află la îndemâna poetului şi tot ce nu trece pe sub privirile sale ori nu derivă din trăirea directă se devitalizează în abstracţii seci. *Pe Argeş în sus* pune în evidenţă calităţile unui mare pastelist, într-un fel continuator al lui Alecsandri, la care **P.** se referă nu o dată admirativ, în alt fel promotor al unor peisaje lirice adecvate spiritului modern, exprimat prin transcenderea ideii de timp. Dinamica sau lentoarea gesturilor, absenţa ori aglomerarea imaginilor motrice îşi pierd din importanţă îndată ce sunt raportate la devenirea imperturbabilă. Acelaşi „pas" al timpului ireversibil imprimă o cadenţă egală lucrurilor aflate în stare de repaos sau în mişcare. Consubstanţial pastelului pillatian, timpul dă existenţei spaţiale o înfăţişare de continuă ardere, de pretutindeni ivindu-se o lume care te părăseşte fără voie şi pe care o laşi în urmă fără puterea de a o reţine. Timpul măreşte irevocabil distanţa dintre om şi natură, dintre ceea ce este şi se află pe cale să nu mai fie. Clipa se metamorfozează într-un spaţiu al amintirii, conservând senzaţii exultante: „Tot mai miroase via a tămâios şi coarnă... Ce vrea cu mine toamna, pe dealuri de mă-ntoarnă?". Toamna, seara, noaptea, dealul sunt cele mai cultivate motive de pastel, prin intermediul lor răbufneşte sentimentul de trecere fără oprire, sugerat în relaţie cu un spaţiu martor,

Scanned with OKEN Scanner

mărturisind prezentului despre urmele de altădată ale vremurilor. *În vie, Castanul cel mare, La zăvoi, Casa din deal* sunt pasteluri care trimit invariabil la un timp pe care peisajul încă statornic îl reînvie în culori nostalgice.

EDIŢII: *Pe Argeş în sus*, Bucureşti, 1923, *Poezii*, I-II, Bucureşti, 1944; *Poezii*, Antologie şi prefaţă de Aurel Rău, Bucureşti, 1965; *Poezii*, I, Antologie de Dinu Pillat, prefaţă de Mircea Tomuş, Bucureşti, 1967; *Poezii*, antologie, prefaţă şi bibliografie de Cornel Ungureanu, Bucureşti, 1975; *Pe Argeş în sus*, antologie şi postfaţă de I. Adam, Bucureşti, 1984; *Opere*, 2, ediţie îngrijită de Cornelia Pillat, Bucureşti, 1985.

REFERINŢE CRITICE: Ion Pillat, *Mărturii despre om şi poet*, 1946; *Ion Pillat interpretat de...*, 1974; I. Pop, *Transcrieri*, 1976; C. Livescu, *Introducere în opera lui Ion Pillat*, 1980; I. D. Şerban, *Ion Pillat*, 1984; V. Fanache, *Eseuri despre vârstele poeziei*, 1990; Al. Cistelecan, *Celălalt Pillat*, 2000.

V. F.

PE DRUMURI DE MUNTE — Memorial de călătorie de Calistrat Hogaş. Prea puţin preocupat de ecoul public al scrierilor sale şi putând fi acuzat chiar de un anume dezinteres pentru scris (aflat însă în reflux spre sfârşitul vieţii), **H.** îşi redactează însemnările de drum de-a lungul a trei decenii, publicându-le (nu arareori abia la stăruinţele prietenilor – Xenopol, Ibrăileanu) în tot acest răstimp doar în revistele epocii. Antum, o primă parte a acestor însemnări, grupate sub titlul *Amintiri din o călătorie*, apare fragmentar în „Asachi", 1883-1884, şi integral în „Arhiva", 1893-1902, fiind apoi reluate parţial în „Viaţa românească", 1911-1916; o a doua culegere, intitulată *În munţii Neamţului*, apare în „Viaţa românească", 1907-1909 – apariţiile în periodice ale fiecărui fragment, geneza şi variantele sunt detaliate de ediţia critică, 1984, pp. 332-584. Deja mult amânată (decisă şi acum doar la stăruinţele lui Ibrăileanu, care – cum se întâmplase de altfel şi în cazul Maiorescu–Eminescu – ca prieten şi editor are un cuvânt greu de spus şi în privinţa selecţiei textului), tipărirea celor două părţi în volum va fi însă urmărită de un straniu nenoroc. Astfel, prima ediţie, apărută la Bucureşti în 1912, la Editura „Viaţa Românească", cu titlul generic *Pe drumuri de munte*, sub care de regulă va fi ulterior reeditată opera lui **H.** (de altfel, chiar şi numele preferat de scriitor este o variantă regională pentru „făgaş", însemnând şi „drum"), complet desfigurată de greşeli de tipar, va fi distrusă din voinţa autorului. Apărută în 1914, tot la Editura „Viaţa Românească", în momentul extrem de nefavorabil al izbucnirii primului război mondial şi corectată chiar de **H.** potrivit normelor Academiei Române pentru a fi propusă la Premiul „Adamachi" al acesteia (dar respinsă şi în urma dezastruosului raport – de o obtuzitate antologică – întocmit de I. Caragiani), o a doua ediţie a volumului, abia ieşită de sub tipar şi aflată încă în depozitul editurii, cade pradă aproape în întregime unui incendiu care mistuie clădirea „Vieţii Româneşti". Bolnav şi copleşit de evenimente (boala unei fiice, evoluţia războiului), **H.** se stinge în 28 august 1917, în tăcerea cvasi–unanimă a criticii, fără a mai fi apucat să-şi vadă opera strânsă în volum. Abia postum, în 1921, sunt în sfârşit retipărite în două volume (*Amintiri dintr-o călătorie. În munţii Neamţului*. Prefaţă de M. Sadoveanu, Editura „Viaţa Românească", 1921) cele două părţi ale notelor de călătorie (de altfel secţiunea cea mai rezistentă a creaţiei sale literare), deschizându-se astfel în cele din urmă drum publicului larg, dar şi criticii, către opera lui **H.** În semn de târzie, dar pe deplin meritată recunoaştere, opera sa va fi distinsă în 1922, la propunerea lui Rebreanu, cu primul Premiu al Societăţii Scriitorilor Români.

Deşi **H.** aparţine, biologic, dar şi spiritual, generaţiei marilor clasici, destinul contorsionat al operei sale a impus-o în câmpul receptării abia în contextul epocii interbelice, cu care avea prea puţine în comun; cu toate acestea, critica n-a ezitat s-o abordeze, ipoteze noi de lectură succedându-se până în anii din urmă. La prima vedere, diversitatea lor, aparent paradoxală, deconcertează. Astfel, dacă există puţine voci sceptice (reprezentate totuşi de un Iorga sau Zarifopol), cele apreciative – bazându-se toate pe analize extrem de convingătoare – vorbesc în general fie despre un **H.** epopeic, „aed homeric" (Topîrceanu, E. Lovinescu), rabelaisian, „primitiv şi păgân" (O. Botez), „păstor transhumant" (P. Constantinescu), puternic ancorat în folclor (Ov. Papadima), fie despre un **H.** livresc şi erudit (în descendenţa lui Odobescu), cărturar clasicizant, academizând ca un diletant superior (G. Călinescu), un cultivat turist citadin mimând

Scanned with OKEN Scanner

rusticitatea (T. Vianu, Vl. Streinu). Nu lipseşte însă nici ideea sintezei celor două ipostaze anterioare (ca o simbioză între clasicism şi baroc, pentru Ş. Cioculescu, sau între frenezia vitalistă şi intelectualism, pentru C. Ciopraga) ori chiar opţiuni singulare (romantic în descendenţă german–eminesciană, pentru I. Negoiţescu). În realitate, toate aceste atitudini diagnosticate (istoric şi epistemologic foarte diferite) nu sunt însă neapărat contradictorii (sinteze similare caracterizând de altfel întreagă această epocă a literaturii române), ci ele apar mai curând ca traduceri parţiale şi inadecvate ale unei configuraţii româneşti extrem de specifice în categorii estetice străine, ele înseşi imprecis delimitate. Căci, exterior oricărei ideologii literar-culturale europene coerente, **H.** pare a refracta câte ceva din mai toate. Astfel, unui aşa-zis „baroc" i-ar corespunde în opera sa fantezia antiobiectivă, animismul, preferinţa pentru peisaj, optimismul naturist, anti-nomismul, propensiunea pentru efect, teatral şi emfatic, gustul pentru pitoresc şi caricatură, grotescul, dar şi ambiguitatea structurală; „clasicismului" – aluzia livrescă, citatul ritual, figurile de stil şi retorice (altminteri perfect adecvate finalităţii expresive), echilibrul (timpul lumii ficţionale hogaşiene fiind amiaza veşnic însorită a zilei de vară) etc; „romantismului" – pasiunea pentru natura sublimă, pură şi primordială, sentimentul cosmic, vitalismul debordant (exteriorizat pe întreaga gamă dintre enorm şi grotesc), umbrele şi dimensiunea nocturnă, atracţia folclorică, regionalismul şi ruralismul; „umanismului" (renascentist) – epicureismul, erotismul (sever cenzurat în textul final), slujirea raţiunii vii, anticlericalismul (convertit mai târziu într-o panteistă deschidere spre divinitate), umorul sănătos şi plin de viaţă, supradimensionat adesea până la grotesc, farmecul naraţiunii, parodia şi deconstrucţia (în special eroi-comicul şi antieroicul); „realismului" – portretistica, descrierea, atitudinea antiidilică şi ironică etc. Dar dacă prin grila „procustiană" a curentelor occidentale opera lui **H.** se vede mai degrabă ca „un mozaic de limbaje şi stiluri" (Al. Călinescu) ce merg de la Homer la Hugo şi de la Rabelais la Sterne, abia citită în termenii propriului ei stil ea îşi dezvăluie fizionomia reală şi specifică, profunda unitate şi coerenţa organică ce rezultă din înrădăcinarea într-un anumit timp şi spaţiu tipic româneşti. Aşa se face că, dacă într-o tipologie a conştiinţei estetice Sterne e poate spiritul apusean cel mai afin lui **H.** (cum dintre compatrioţi e Budai–Deleanu), în schimb componentele acestei conştiinţe, ca şi factorii culturali ce au modelat-o sunt cu totul alţii, făcând din **H.** un adevărat produs de sinteză românească. Într-adevăr, aşa cum autorul e un „Creangă trecut prin cultură" (T. Vianu) – anume prin cultura *lumii sale*, **H.** fiind, ca şi Sadoveanu, exponentul unui umanism în cheie românească în care receptarea experienţelor (post)renascentiste ale Europei apusene este mediată de duhul folclorului şi al cărţilor populare, de moştenirea Antichităţii (perpetuată prin „umanioare") şi a Răsăritului ortodox – tot astfel în chip „fundamental, literatura lui e nu se poate mai specific românească" (G. Călinescu). Cheia „cazului" **H.** ne-o dă tot Ibrăileanu: „era însăşi viaţa. Şi era Moldova, şi trecutul, şi munţii şi mănăstirile". Şi într-adevăr, scriitorul **H.** şi opera sa se nasc tocmai la această confluenţă dintre o enormă vitalitate şi o lume aparte ce-i dă nota specifică, modelându-i cultural şi afectiv temperamentul şi oferindu-i totodată subiect emoţiei, meditaţiei şi creaţiei. La un prim nivel, memorialul de călătorie al lui **H.** continuă o specie deja clasicizată (şi) în literatura română (prin N. Milescu, Dinicu Golescu, Codru-Drăguşanu, A. Russo, Gr. Alexandrescu, M. Kogălniceanu, D. Bolintineanu, V. Alecsandri, Al. Odobescu, N. Filimon, Al. Vlahuţă etc.), căci „Secolul XIX în literatura noastră este între altele şi secolul călătoriilor literare", ele constituind chiar „moda literară a timpului" (Vl. Streinu). Însă intenţia autorului (explicitată în *Prefaţa* publicată abia postum) e de a de/reconstrui poetica speciei: „am început a scrie cu gândul de a îmbrânci literatura călătoriilor din drumul obiectiv, didactic şi aproape geografic de până acum, pe drumul subiectiv, pe care trebuie să meargă, după socotinţa mea, acest gen de literatură". Ca atare, metamorfozându-se deliberat din *călător* în *scriitor*, el îşi regizează cu minuţie „amintirile", reinventându-le ca gen subiectiv (funcţia autoreferenţială precumpănind hotărâtor asupra celei referenţiale) şi transformând astfel „*conştient* nota de drum, adesea cu un statut incert, în literatură autentică" (Al. Săndulescu). Adevărată „călăto-

Scanned with OKEN Scanner

ric sentimentală", făcută simultan prin biografie, natură, cultură, umanitate şi istorie, această nouă „primblare la munți" care e drumeția lui **H.** – derizorie în planul lumii reale (ce rămâne un foarte îndepărtat pre-Text pentru cea ficțională) – se convertește astfel într-o fabuloasă odisee fără început şi sfârşit necesare, chiar dacă, la fel ca în orice odisee, drumul sfârşeşte convențional „acasă". Romantic sau baroc, un vitalism debordant însufleţeşte opera, concretizându-se literar într-un gigantism de epocă eroică, cu rădăcini atât autohtone, popular-arhaice (gen Creangă), cât şi europene (rabelaisiene sau hugoliene). Drept urmare, povestirile, descrierile de natură, portretele ce alcătuiesc formal aparentul jurnal de voiaj vin să proiecteze geografia fantastică şi paradoxală a unei Moldove atemporale, transcendente şi eterne, primordială, dar şi contemporană, naturală, dar şi umanizată, prin care naratorul, ca un picaro modern, rătăceşte (*la întâmplare*!) mai curând în căutarea autenticului din natură şi din oameni decât a aventurii. Modernul Don Quijote (care e şi un Tartarin) e de altfel însoțit şi de tovarăşii ceruți de model: un „Sancho" pragmatic (ecou antitetic al idealistului călător), o Rosinantă (celebra iapă Pisicuța), Dulcineele nelipsind nici ele. Dar dacă **H.** e un homerid, însăşi Moldova lui („vechea" Moldovă) e o lume homerică, atât natura cât şi oamenii aparținând vârstei epopeii. De la „părintele Ghermănuță" (bucată, pare-se, foarte apreciată de Caragiale) la hangițele coborâte parcă din Sadoveanu, toate portretele acestei umanități, ce oscilează dramatic între aura de legendă şi mizeria ruralității degenerate, sunt la fel de memorabile. S-a afirmat adesea că opera lui **H.** e perfect omogenă – lucrul e însă fals. E drept, natura, pe care sensibilitatea sa modernă o redescoperă ca *altceva* – în loc s-o ignore ca pe un dat firesc, cum face Creangă sau să o spiritualizeze, ca Sadoveanu – e mereu grandioasă, aurorală, chiar cosmică. De altfel, întreaga operă transmite un sentiment al departelui (intuit deja de Călinescu) comparabil doar cu cel analizat de E. Papu la Eminescu. Cu trecerea anilor, în schimb, din spectacol şi pură încântare (căci **H.** e un estet şi un senzual îndrăgostit de tot ce e frumos) ea devine însă tot mai mult prilej de refugiu (trecător) din scurgerea clipei, de anihilare a dureroasei „conştiințe de sine", de reîntoarcere la Unu şi reunificare cu izvoarele Ființei, de meditație la rosturile lucrurilor şi ale vieții, de alinare a rănilor sociale. Turistul expansiv, pătimaş şi năvalnic până la exces, ce ascundea deja un filosof şi un poet al muntelui, al cerului şi al pădurii devine şi el un călător melancolic frământat de gândul trecerii, de tristeți, neliniști nelămurite, neîmpliniri, dureri şi regrete, care prin natură se reîntoarce acum spre sine. Mai ales în partea a doua, naratorul vădeşte filosofia cinic-epicuree a unui Robinson voluntar, ce-şi caută „casa de vis" în munți, în maximă singurătate, în pustietate (al cărei prim mare poet la noi este – C. Călin), în mijlocul libertății absolute a naturii pe care, à la Rousseau, o preferă lumii oamenilor. Tot acum volutele stilului sporesc în complexitate şi siguranță, creşte hiperbola (fără a fi însă vreo clipă nelalocul ei), scade aluzia livrescă (sau e mult mai diafană) etc. Genial monocordă în expresie (ca la Bacovia), sinteza hogaşiană e totuşi una construită pe multiple, dinamice şi fertile tensiuni între contrarii, născute dintr-o natură (şi o cultură) profund duale. De aici coexistența (paradoxal neconflictuală!) diverselor stiluri ca şi a oximoronicelor perechi sublim/ grotesc, real/ fantastic, prozaic/ basm, patetic/ satiră etc. Şi tot de aici pleacă şi originalul contrast, ce fundamentează o osmoză tipic răsăriteană, dintre „întoarcerea la natură" şi o cultură umanistă asimilată până la tic, dintre deschiderea totală, sinceră, spontană, inocentă şi entuziastă spre sublimul naturii (a cărui intensitate supra/ antiumană e resimțită până la insuportabil) şi permanenta subminare şi deconstruire a efectului de sublim, prin care „clasicul" **H.** îşi cenzurează continuu – cu tot rafinamentul instrucției umaniste – elanurile romantice. Nu atât un cerebral cât un temperamental şi un senzual căruia cosmosul natural şi uman i se revelează în toată forța şi frumusețea materialității lui, **H.** e totuşi şi un spirit cărturăresc (chiar livresc), ca Budai-Deleanu sau Odobescu (de care-l desparte fundamental preferința pentru natura vie, nu moartă). Cu el cultura clasică devine astfel încă o dată izvorul detaşării de ea însăşi şi temeiul unei distanțări critice, lucide şi (auto)ironice, al unei raportări (post)moderne, parodice şi aluzive ce instrumentează o deconstrucție sistematică şi savantă. Şi asta pentru că (deşi nu pare la o primă vedere), departe de a scrie

Scanned with OKEN Scanner

„naiv", **H.** e un artist lucid care, intervenind mereu asupra textului, își controlează la perfecție efectul literar. Privilegiind jocul cu textul față de tradiționala redare obiectivă a referentului, el nu ezită să-l imite pe Cervantes, apelând la metareflecție și metaliteratură (vezi de pildă personajele ce comentează instaurarea ficțiunii în care trăiesc). Ca atare, textul e totodată joc de oglinzi, metatext și divagație flamboaiantă – tot atâtea simptome ale unei enorme și pure plăceri a *povestirii în sine*. El își manifestă astfel vădit statutul de construcție și înscenare (Al. Călinescu), de facere conștientă de caracterul ei de facere (după cum autorul e perfect conștient de poziția sa), țelul final, deconspirat chiar de **H.**, fiind sporirea subiectivității. Însă chiar dacă ar fi să acceptăm ideea (discutabilă) că genul său de subiectivitate nu mai e extrem de actual și că poetica sa „nu mai e de mult uzuală" (C. Călin), în izbânda ei singulară *opera* rămâne perenă , timpul reconfirmând iar și iar verdictul lui Lovinescu: „Izvorâtă din mijlocul peisajului moldovean..., cu material uman «specific național», scrisă într-o limbă și cu un umor ce amintesc pe Creangă, opera lui **H.** nu e nici contemporană și nici măcar «specific națională», ci plutește peste rasă și peste timp". De aceea, chiar și azi, când „plăcerea textului" (R. Barthes) – plăcerea *Povestirii* – și-a recucerit locul pe care-l avusese tradițional, omul de gust mai poate încă să salute în opera lui **H.** una dintre cele mai originale și savuroase creații ale literaturii române.

EDIȚII: *Pe drumuri de munte*, Iași, 1914; *Floricica – Nuvele*, București, [1916] (2 ed.); *Părintele Ghermănuță*, București, [1916]; *Pe drumuri de munte: Amintiri dintr-o călătorie. În munții Neamțului*, pref. de M. Sadoveanu, Iași, 1921; *În munții Neamțului*, ed. a III-a, București, 1937; *Pe drumuri de munte*, I-II, introd. de Vl. Streinu, București, 1944-47; *Pe drumuri de munte*, cu cuvânt înainte de G. Galaction, București, 1952 (ed. a II-a, 1958); *În munții Neamțului*, prefață de Domnica Filimon, București, 1955 (ed. a II-a, 1958); *Opere*, ed. îngrijită, glosar, bibliografie și studiu introductiv de C. Ciopraga, București, 1956; *Pe drumuri de munte*, prefață de C. Ciopraga, București, 1960; *În munții Neamțului*, prefață și note de G. G. Ursu și G. Sanda, București, 1961; *Pe drumuri de munte*, I-II, prefață și note finale de C. Ciopraga, text stabilit și adnotat de C. Mohanu, București, 1965; *Proză*, I-II, pref. de C. Ciopraga, București, 1967 (ed. a II-a, 1969); *În munții Neamțului*, prefață și note finale de Al. Hanță, text stabilit și adnotat de C. Mohanu, București, 1969; *Pe drumuri de munte*, ilustrații de C. Baciu, București, 1970; *Pe drumuri de munte*, București, 1972; *Pe drumuri de munte*, prefață, note și bibliografie de I. Dan, București, 1973 (ed. a II-a, 1986); *Amintiri dintr-o călătorie*, postfață și bibliografie de C. Călin, București, 1974 (ed. a II-a, 1980); *Pe drumuri de munte*, antologie și pref. de Al. Hanță, București, 1976; *În munții Neamțului*, postfață și bibliografie de Al. Călinescu, București, 1978; *Pe drumuri de munte*, prefață tabel cronologic și aprecieri critice de P. Marcea, București, 1982; *Pe drumuri de munte*, repere istorico-literare de Aurora Slobodeanu, București, 1983; *Pe drumuri de munte*, studiu și bibliografie de V. Ciucă, Iași, 1983; *Opere*, I, studiu introductiv și comentarii de Al. Săndulescu, ediție și variante de Daciana Vlădoiu, București, 1984; *Pe drumuri de munte*, prefață tabel cronologic și aprecieri critice de P. Marcea, București, 1986; *Pe drumuri de munte*, ediție îngrijită de Daciana Vlădoiu, repere istorico-literare de Aurora Slobodeanu, București, 1988; *În munții Neamțului*, București, 1995; *Pe drumuri de munte*, Craiova, 1995.

REFERINȚE CRITICE: G. Topîrceanu, I. Caragiani, G. Ibrăileanu, P. Zarifopol, N. Iorga, M. Sadoveanu etc. (v. ed. critică); G. Ibrăileanu, *Note și impresii*, 1920; E. Lovinescu, *Critice*, V, 1922; L. Rebreanu, în *Însemnări și dări de seamă privind activitatea Societății scriitorilor români*, 1922; O. Botez, *Pe marginea cărților*, 1923; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1928; D. L. Stăhiescu, *Calistrat Hogaș*, 1935; Perpessicius, *Mențiuni critice*, III, 1936; G. Ivașcu, în „Însemnări ieșene", sept. 1937; Ada Calzavaro, *La vita e l'opera di Calistrat Hogaș*, 1938; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; P. Constantinescu, în „Vremea", sept. 1942 (reluat în *Scrieri*, 3, 1969); Ov. Papadima, în „Revista Fundațiilor Regale". nr. 8, 1942; Ș. Cioculescu, în „Revista Fundațiilor Regale" nr. 1, 1944 (reluat în *Varietăți critice*, 1966); C. Ciopraga, *Calistrat Hogaș*, 1960; T. Vianu (coord.), *Bibliografia literaturii române. 1948-1960*, 1965; P. Cornea, *De la Alexandrescu la Eminescu*, 1966; I. Negoițescu, *Scriitori moderni*, 1966; Vl. Streinu, *Calistrat Hogaș*, 1968; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1917*, 1970; D. Micu, *Început de secol. 1900-1916*, 1970; Ov. Papadima (coord.), *Temelii folclorice și orizont european în literatura română*, 1971; M. Zaciu, *Colaje*, 1972; I. Rotaru, *Istoria literaturii române*, II, 1972; N. Davidescu, *Aspecte și direcții literare*, 1975; ***, *Calistrat Hogaș interpretat de...*, 1978; Gh. Macarie, *Sentimentul naturii în proza românească a secolului XIX*, 1978; V. Ciucă, *Pe urmele lui Calistrat Hogaș*, 1981; A. Pleșu, *Pitoresc și melancolie*, 1981; Ș. Cioculescu, în „România literară", nr. 13, 1982; I. Apetroaie, *Orfeu și*

Scanned with OKEN Scanner

Aristarc, 1982; I. Stoica (coord.), *Literatura română. Ghid bibliografic*, 1982; F. Aderca, *Contribuții critice*, I, 1983; S. Angelescu, *Portretul literar*, 1985; Sultana Craia, *Orizontul rustic în literatura română*, 1985; Z. Ornea, *Actualitatea clasicilor*, 1985; Elena Tacciu, *Romantismul românesc*, II, 1985; M. Anghelescu, *Lectura operei*, 1986; S. Iosifescu, *Descoperirea cunoscutului*, 1986; I. Negoițescu, *Istoria literaturii române*, 1991; Fl. Faifer, *Semnele lui Hermes*, 1993; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, II, 1995; Al. Săndulescu, *Constelații literare*, 1996; M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu (coord.), *Dicționarul scriitorilor români*, II, 1998; Georgeta Antonescu, în I. Pop (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. II: E-L, 1999; Doina Curticean, E. Pintea, D. Daisa, *Bibliografia literaturii române 1961–1965*, III, 1999; D. Micu, *Istoria literaturii române*, 2000.

L. D. R.

PENSIUNEA DOAMNEI PIPERSBERG — Roman de Horia Bonciu. Apare în 1936 și este o urmare a primului roman al autorului, *Bagaj... Strania dublă existență a unui om în patru labe*, apărut în 1934. Proza de factură predominant suprarealistă este saturată de simboluri și scene aparent licențioase, ceea ce îi aduce autorului acuzația de imoralitate și un proces penal (un alt caz celebru de aceeași factură a fost cel al lui Felix Aderca), în 1937. Obiectul procesului l-a constituit doar romanul din 1934, deși *Pensiunea doamnei Pipersberg*, apărut între timp, nu diferă de *Bagaj* ca și substanță a imaginarului. Aceeași obsesie a „moralității în artă" determină și apariția cenzurată a ediției din 1984, motivațiile venind de această dată pe o filieră ideologică.

Asupra filiației prozei lui **H. B.** critica s-a pronunțat remarcându-i, mai mult sau mai puțin malițios, dar cu insistență, eclectismul. În marea sinteză călinesciană, textul lui **B.** este catalogat ca fiind un colaj de elemente neoromantice, naturaliste și expresioniste. Din prima categorie fac parte, în opinia lui Călinescu, tendința de a personifica marile legi ale universului (precum moartea, de-o pildă), alunecarea imprevizibilă între realitate și halucinant, tușa sarcastică și extravagantă, precum și obsesia dedublării. Expresioniste ar fi, pe de altă parte, „învăluirea lucrurilor cu un fum simbolic, interpretarea metafizică a tragicului cotidian" și „ridicarea fiecărui moment la o idee". Suprarealismul este de asemenea prezent, afirmă criticul, prin înclinația spre grotesc, în stilul grupării „unu". În aceeași manieră, Ovid S. Crohmălniceanu descoperă filiera „mai neobișnuită" a literaturii lui **B.** în ramura austriacă a neoromanticior și expresioniștilor germani (Peter Altenberg, Peter Hille, Alfons Petzold, Anton Wildgans), alături de care se adaugă școala realismului atroce, sarcastic, grotesc și brutal (Klabund, Kastner etc.). Topirea acestor școli și tendințe în substanța scriiturii lui **B.** nu îi distruge însă acesteia nici unitatea și nici autenticitatea. Meritul de a fi remarcat o atare coerență a structurii interne a epicii lui **H. B.** le revine totuși unor scriitori (precum Arghezi sau Aderca) mai degrabă decât criticii literare, care păstrează vreme îndelungată o sumă de reticențe față de construcția insolită a acestei literaturi, reticențe izvorâte în fond dintr-o inapentență destul de evidentă pentru expresionismul în proză. Ca unitate de acțiune, *Pensiunea doamnei Pipersberg* prezintă fapte anterioare celor descrise în *Bagaj*, orânduite însă în jurul aceluiași personaj central – Ramses Ferdinand Sinidis, comis voiajor, rezident la Viena. Ca modalitate de înscenare a discursului romanesc autorul apelează la formula clasică a relatării discursului personajului. Este așadar o povestire în povestire, al cărei ritual capătă însă o notă specifică și insolită prin faptul că identitatea celui care consemnează este dezvăluită fără ocol în persoana lui **H. B.** însuși. Tot el semnează și dedicația de pe pagina de gardă a cărții, prin care închină volumul aceluiași Ferdinand Sinidis, „lui și numai lui". Semihalucinoza ce caracterizează imaginarul din *Pensiunea doamnei Pipersberg* intră astfel într-o contradicție flagrantă cu o atare premisă de verosimilitate. Din tensiunea creată astfel, textul lui **B.** se naște neliniștitor și angoasant, absorbind mereu lectura într-un labirint în care reperele unei logici a realului sunt abolite. Din această magmă textuală se desprinde, pregnantă, figura personajului central. Căsătorit cu Zitta Gloria, făptură căreia, deși o iubește, Ramses nu-i poate nega platitudinea și suficiența, eroul recurge la modelul ușor schizoid al existenței duble, în care periplul prin lume al ființei este marcat la tot pasul de episoade banale în aparență, dar îndărătul cărora se descoperă mereu mistere esențiale ale vieții, atitudini arhetipale sau doar

Scanned with OKEN Scanner

trăiri subiective, dar cu rezonanțe generalizante. Bonciu, autorul-personaj, îl întâlnește pe Sinidis la ceasul răsăritului, pe o stradă din Viena. Lumina crepusculară naște o imagine bizară, transfigurată, cu tușe urmuziene, a făpturii ce se iscă pe neașteptate în fața naratorului. Ferdinand Sinidis e un „refuzat de cuvânt". Limitele dramatice ale relației sale conjugale îi generează un semiblocaj al vorbirii. El nu poate rosti decât primele trei litere ale alfabetului, pe care le repetă la nesfârșit, ca un început insistent reluat și mereu ratat. O piatră țâșnită de pe caldarâm, de sub cauciucul unui automobil, îl izbește în cap pe Ramses, descătușându-i deodată vorbirea, în care personajul se cufundă de aici înainte cu severă voluptate și, în egală măsură, cu o nostalgie a trecutului ce aduce în pagină un ciudat *bildungs*, o bizară poveste a unei vieți contorsionate și a semnelor ei – semne, întotdeauna, ale crizei. O dată cu întoarcerea lui Sinidis pe tărâmul cuvântătoarelor, Bonciu–naratorul face cunoștință cu pensiunea doamnei Pipersberg, care reprezintă un element al construcției romanești ce cumulează o sumă de simboluri narative. El este, pe rând sau în același timp, un centru al lumii, un *locus amoreus*, dar și un loc al damnării, o „vizuină luminată" de felul celei blecheriene, dar și un labirint al morții, în care personaje-măști (precum cele închipuite de Perahim în paginile ediției princeps a cărții) duc o existență convulsivă, în marginea unui echilibru precar, zguduit de cele mai mărunte schimbări. Căderea sau doar demistificarea măștii echivalează cu moartea. E cazul, de-o pildă, al Norei, fecioara cu păr verde și o culoare pământiu-verzuie a feței, căreia Sinidis îi cere o șuviță pentru a o purta mereu la sine și care, chinuită de complexul culorii și crezându-se deodată de-mascată, ca și când cosmosul și-ar fi deschis pentru prima oară ochiul asupră-i spre a o privi, se sinucide. Galeria portretelor din casa doamnei Pipersberg proliferează aproape la infinit. Finalul textului nu închide și seria figurilor, a căror plămadă pare a se nutri din substanța unui inconștient colectiv jungian. Ea poate continua cu figura proprietarei însăși, o matroană voluptoasă ale cărei „ronduri de noapte" regulate prin camerele chiriașilor sunt descrise cu subtilă, detașată, dar și înțelegătoare ironie din partea lui Sinidis. Apoi, din spațiul din jurul pensiunii, organizat și centrat de casa-axă, Zaharia, fabricantul de coșciuge, își deapănă povestea despre fiul lânced; moșul Isidor, croitorul alcoolic, își face escapadele sale bachice la sfârșit de săptămână, în urma cărora familia îi rămâne înfometată din lipsa banilor, cheltuiți pe băutură. Din trecutul cazon, de prizonierat, al lui Ferdinand se ivește trompetul Chihaia Gheorghe, un tragic sacrificat pe tărâmul umanitarismului și onoarei. Întregul bestiar al măștilor lui **B.** din *Pensiunea doamnei Pipersberg* se organizează pe trei linii principale, despărțite formal prin trei capitole, numite și structurate după trei idei majore (*carne, vin* și *suflet*), închipuind un soi de întoarsă, demonică rugăciune. După primul capitol, ce dă și titlul volumului și în care sunt introduse figurile personajelor principale și figurile spațiului, *Cartea despre carne, Cartea despre vin* și *Cartea despre suflet* configurează discursiv „tripticul care trebuie împlinit din carne, vin și duh și se poate încheia, cocoțat pe muchia unui povârniș de munte." Iubirea (carnală, beată sau mistică) este Golgota Christului modern cu nume de faraon, a însăși Ființei în fond, căci membrii paiațeriilor din *Pensiunea doamnei Pipersberg* sunt cu toții torturați de sentimentul damnării – o damnare a singurătății ca libertate terorizantă, nedorită, ce se cere rezolvată prin comuniune sufletească sau, dacă nu, înecată în instinctualitate. Rătăcitor prin propria existență, căutând mereu un echilibru spiritual ce i se refuză, personajul se limitează totuși la un cinism moderat. Refugiul său fundamental e în actul rostirii, al povestirii destinului său de nomad spiritual. E aceasta o tentativă de exorcizare de sine însuși, de dedublare, o tentativă ratată însă. Înțelegerea propriului destin îi scapă mereu, căci rostirea înseamnă re-trăire, iar omul e condamnat la a resimți doar, o dată în plus, durerea actului de a ființa. „A fi pe lume dureros" e esența sentinței lui Ferdinand Sinidis, cu atât mai definitivă cu cât cuvântul, demistificat, nu mai mântuie făptura ce-l rostește. Un atare univers contorsionat, mărturisind o disponibillitate a parodicului dusă până la absurd, traversat de contradicții și tensiuni, mizând exclusiv pe o logică interioară ce poate fi descoperită doar prin capitularea necondiționată în fața textului, face din **H. B.** un autor fascinant, deși deloc

Scanned with OKEN Scanner

comod, şi căruia istoria literară e chemată a-i rediscuta cu mai multă atenţie cazul.

EDIŢII: *Pensiunea doamnei Pipersberg*, Bucureşti, 1936; *Pensiunea doamnei Pipersberg*, Cluj, 1984.

REFERINŢE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, 1967; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, 1971; Mihai Zamfir, *L'Eros sans erotisme*, „Cahiers roumains d'études littéraires", 3, 1988.

C. T.

PEREGRINUL TRANSILVAN — Relaţie de călătorie de Ion Codru Drăguşanu. A apărut mai întâi în foiletonul ziarului *Concordia* din anii 1863-1864, sub titlul *Câteva epistole ale unui peregrin transilvan revăzute şi ajustate după 25 de ani*, apoi într-un volum, în 1865, la editorul S. Filtsch din Sibiu. Ediţia în volum poartă titlul *Peregrinul transelvan sau Epistolele scrise den ţere străine unui amic în patrie, de la anul 1835 până inchisive 1848* şi cuprinde 32 de „epistole"; ulterior, autorul le-a adăugat încă trei, publicate în revista *Familia* din 1869 şi 1879. În ciuda titlului versiunii în volum (în intenţiile autorului ar fi trebuit să urmeze un al doilea), povestirea călătoriilor nu ajungea decât până la 1844. Între versiunea din *Concordia* şi cea apărută în volum există deosebiri, uneori notabile, de cuprins, dar mai ales de distribuire a materialului în capitole, de construcţie şi de expresie.

Început în timpul călătoriilor sub forma unui jurnal–memento cuprinzând notaţii extrem de rezumative (păstrat în arhiva familiei şi publicat parţial în *Manuscriptum*, 1974, nr. 1), *Peregrinul transilvan* se constituie ca operă literară sub forma unei suite de 35 de pseudo–scrisori trimise „unui amic în patrie" în chiar timpul desfăşurării călătoriilor. În realitate, acestea sunt doar o *formă*, care permite autorului să-şi organizeze, la distanţă de două decenii, impresiile călătoriilor făcute în tinereţe şi învăţămintele pe care le-a tras din ele la maturitate. Materia vieţii devenind materie a cărţii nu poate rămâne ea însăşi, ci e obligată să se supună unor necesităţi de expresivitate şi reprezentativitate care-i modifică în mod inevitabil trăsăturile. Forma epistolară, deşi poate cea mai apropiată de ficţiunea vieţii ca atare, imprimă totuşi materialului real o grilă, un decupaj ordonator şi creator de semnificaţie, lăsând însă autorului o mare libertate compoziţională. Modalitatea de abordare şi structura diferitelor epistole–capitole variază, ele putând fi, totuşi, reduse la trei tipuri principale: capitole formate din înşeilarea unor episoade succesive, relatări scurte, împingând povestirea mereu înainte pe o axă temporală liniară, capitole cu subiect unic, tratat mai simplu, oglindind o etapă mai îndelungată de existenţă, şi capitole descriptive şi teoretice, în care autorul prezintă o ţară, un popor, un sistem politic şi de guvernământ ş. a. m. d. Alternanţa acestor structuri duce şi la o variaţie de ritm a comunicării. Cartea lui **C. D.** face parte dintr-o categorie de texte – relaţiile de călătorie – pentru care în perioadele paşoptistă şi postpaşoptistă ale literaturii române s-a manifestat o predilecţie specială. Dar fizionomia particulară a *Peregrinului transilvan* între celelalte memoriale ale epocii este dată de capacitatea lui specială de a transforma călătoria în „romanul" unei existenţe şi al unei aventuri. Ea începe printr-o desprindere bruscă de casă, familie şi tradiţie şi îl poartă pe autorul–povestitor prin Ţara Românească, Ungaria, Austria, Italia, Franţa, Anglia, Rusia, pe parcursul mai multor ani, cu reveniri în unele locuri (Franţa şi Parisul îndeosebi) şi cu popasuri uneori îndelungate, în timpul cărora peregrinul se integrează cu totul în viaţa ţării în care se află, cunoscând-o cu adevărat din interior. Asemenea personajului romanului picaresc (el însuşi se compară undeva cu Gil Blas), peregrinul descoperă lumea colindând spaţiile geografice şi mediile sociale, schimbând cu dezinvoltură meseriile şi suportând cu stoicism ridicările şi căderile. Totuşi, personajul lui **C. D.** nu îndeplineşte câteva dintre condiţiile esenţiale ale picarescului veritabil: el nu este şi nu se simte nici un moment un *outsider*, societatea în care se mişcă nu-l respinge, dimpotrivă, îl asimilează în mod firesc, iar adaptarea lui nu înseamnă niciodată renunţarea la ceva esenţial din firea sau modul lui de a gândi. Oricum, accentul în scrierea lui **C. D.** cade pe mediul descris, nu pe istoria personajului; acesta e prezent tot timpul, dar nu atât ca erou al acţiunii (desigur, există şi excepţii), cât mai ales ca unitate a punctului de vedere în aprecieri şi judecăţi, a privirii, în capitolele descriptive. Tocmai de aceea personajul are în carte o *prezenţă*, dar

Scanned with OKEN Scanner

mai puțin o *poveste*: povestea lui e povestea locurilor prin care a trecut și a oamenilor pe care i-a întâlnit, rareori individualități și aceștia. De cele mai multe ori ei fac parte din „peisaj" (în sensul cel mai larg al termenului), prezența lor nu influențează decât foarte rar destinul peregrinului; în multe cazuri ei nu au nume sau au nume ce-i atașează doar unei categorii etnice, sociale sau profesionale, fără a-i individualiza. Peregrinul îi cunoaște, le vorbește, îi însoțește o vreme, apoi trece mai departe, fără ca vreunul să fi făcut realmente parte din viața lui și fără să încerce a păstra ulterior contactele. E aproape straniu cât de singur apare peregrinul în toată această relatare, în ciuda faptului că e tot timpul printre oameni și aceștia îl interesează în cel mai înalt grad. Efectul se datorează, în parte cel puțin, îndepărtării în timp între momentul călătoriei și cel al scrierii, dar cu siguranță și unei slăbiciuni a talentului scriitorului, care nu are imaginația necesară pentru a crea personaje, iar amintirea oamenilor reali întâlniți de-a lungul călătoriilor s-a șters până la reducerea lor la niște simple scheme și nume. Personajul călătorului, în schimb, – proiecție a tinereții autorului – domină textul în întregime prin optimismul său funciar, simțul umorului, sociabilitate și onestitate, prin lipsa de prejudecăți și spontaneitatea în înțelegerea și aprecierea tuturor celor văzute și trăite. Portretul peregrinului, dedus din comportamentul său în diferite situații, din comentariile cu privire la realitățile înfățișate, ca și, mai rar, din scurte alunecări confesive, este acela al unui om cu rădăcinile bine înfipte în realitatea imediată, lipsit de grandilocvență, puțin înclinat spre autoiluzionare, judecând pe ceilalți și pe sine însuși cu măsură și corectitudine, maliții os la ocazie, dar cu moderație, și totodată gata de autoironie. Ca mai toți călătorii români din epoca pașoptistă și postpașoptistă, peregrinul lui **C. D.** e un spirit practic și constructiv. Dorul de ducă este la el sete de experiență, iar aceasta din urmă nu are rostul de a satisface o înclinație individuală și pur spirituală; peregrinul nu cunoaște pentru a cunoaște, ci și pentru a aplica; spiritul sistematic și temeinicia transilvană se vădesc în atenția cu care observă și comentează detaliile de organizare administrativă, politică și economică, subliniind de fiecare dată aspectele ce i se par aplicabile în propria țară. Căci, deși călător din gust cel puțin în aceeași măsură ca din necesitate, eroul lui **C. D.** (care în acest punct se identifică cu autorul) suferă mereu de nostalgia pământului natal. Peregrinul e mișcat ori de câte ori are ocazia să audă vorbindu-se românește, ba chiar și sunetul limbii maghiare – pe care n-o posedă și nu o va învăța niciodată – i se pare a avea dulci „accente patriotice", pentru că-i amintește de îndepărtata sa Transilvanie. Peisajul țărilor prin care trece, atunci când îl impresionează realmente, o face totdeauna prin trăsături în care crede a recunoaște coincidențe cu imaginile familiare de acasă, acestea din urmă rămânând, însă, în fond, inegalabile. Țara sa, Transilvania în special, dar și Muntenia unde se stabilise o vreme, este mereu prezentă în gândul peregrinului, ca termen de referință pentru cele văzute, ca stimulent al comparațiilor edificatoare sau ca prilej de înduioșare retrospectivă. Totuși, patriotismul și nostalgia nu-l fac nici un moment pe peregrin să-și piardă luciditatea: el nu are idei preconcepute, ci judecă direct și spontan cele văzute și auzite. În Țara Românească, spre care pleacă plin de iluzii, descoperă curând sărăcia și necazurile, ca și dorința de căpătuială și o lipsă de delicatețe a tranzacțiilor care-l provoacă la afirmații de o mare asprime. În Ungaria și Franța, remarcă libertatea neîngrădită de a exprima verbal părerile politice, spre deosebire de Italia, unde e bine „a-ți ține limba între dinți". În Elveția apreciază în genere sistemul cantoanelor și, mai ales, egala îndreptățire a tuturor naționalităților (comparația cu situația din Transilvania e explicită), dar nu se poate abține să nu comenteze în mod negativ obiceiul de a-și vinde soldații puterilor învecinate. Trecând în revistă și sistemul parlamentar bi sau pluripartit, de tip englezesc sau franțuzesc, **C. D.** lasă să se înțeleagă că în toate peregrinările sale de-a lungul și de-a latul Europei n-a întâlnit nicăieri starea politică ideală. Dintre toate țările vizitate, cea al cărei spirit i se pare mai apropiat de al nostru și al cărei exemplu ar putea fi urmat cu folos e Franța. Laudă impresia de calitate și soliditate pe care i-o dă arhitectura cartierelor, precum și serviabilitatea francezilor, dragostea lor pentru democrație și patriotismul, relativa emancipare a femeilor, cultura întemeiată pe propriile cuceriri intelectuale. Dar, mai ales, spre deosebire de Anglia, de exemplu, Franța e capabilă – crede el – să ajute

Scanned with OKEN Scanner

şi alte popoare să-şi cucerească libertatea şi să se modernizeze. Admiră şi limba franceză, bogată şi nuanţată, variată şi mlădioasă, aptă pentru „conversaţiune", dar şi pentru exprimarea celor mai complicate şi subtile idei. Ca om al secolului al XIX-lea, **C. D.** manifestă un interes deosebit şi pentru cunoştinţele ştiinţifice. Fenomene ale naturii cum ar fi mareele, fosforescenţa mării sau eclipsele îl găsesc întotdeauna gata să le observe, cu un ochi sensibil la frumuseţea lor sălbatică, dar şi cu o minte doritoare să le afle cauzele. Vorbeşte, pe de altă parte, despre tunelul de sub Tamisa, „telegrafia electrică" şi „locomoţiunea prin vapor", vizitează Muzeul Britanic, asistă la o demonstraţie cu strămoşul scafandrului şi se plimbă în grădina zoologică. E foarte interesat şi de urmările asupra vieţii de fiecare zi ale culturii şi civilizaţiei moderne: e preocupat de calitatea vieţii, de la soliditatea clădirilor la întreţinerea drumurilor sau organizarea poştei, şi nu se dă în lături să guste şi să se desfete cu specialităţile culinare ale fiecărei ţări prin care trece (la fel de uşor se adaptează, însă, la nevoie, şi la un regim de economie şi frugalitate). Dar interesul cel mai mare îl acordă pretutindeni oamenilor. Surprinşi de multe ori în grup şi în atitudinile lor familiare (personajele sunt de fapt tipuri, dând ocazia unor mici portrete–fiziologii), ei îi prilejuiesc peregrinului şi compunerea câtorva „scene de gen" izbutite. Unele au caracterul de eveniment uman fundamental (o nuntă pe Bărăgan, o înmormântare la Paris), altele sunt reţinute pentru puterea lor de înmagazinare a unui pitoresc nu lipsit de precedente literare (recepţia paşei de la Ada Kaleh, carnavalul roman, balul Operei din Paris, vânătoarea la Rambouillet), sau par a descinde dintr-unul din romanele realiste ale căror baze se puneau în literaturile occidentale tocmai în timpul călătoriilor peregrinului (cerşetoarele de la Paris, „târgul" din faţa tavernei lui Peyronet, „duelul populariu", declamaţiile aşa-numiţilor „cantastoria" napolitani, „munţii ruseşti" la Petersburg). Prin procedee simple, în care observaţia atentă se combină cu expresia pregnantă şi cu o permanentă undă de umor subiacent, **C. D.** reuşeşte să creioneze tablouri dinamice, de o mare putere de sugestie, să fixeze în memoria cititorilor elemente definitorii pentru fiecare ţară şi aproape fiecare localitate vizitată şi, în acelaşi timp, să înzestreze personajul peregrinului cu darul privirii acute şi intuiţia specificităţii. Aceasta din urmă se observă şi atunci când este vorba de caracterizarea diferitelor limbi, pe care **C. D.** şi le însuşeşte cu miraculoasă uşurinţă şi rapiditate. Cât despre limba română în care e scris textul, ea a devenit, pentru cititorul actual, una din principalele sale seducţii. Autorul şi-a publicat lucrarea în două variante ale ortografiei etimologice ardelenești de inspiraţie ciparianâ (cea din *Concordia* diferă de cea din volum) şi a dorit, după toate probabilităţile, să influenţeze în sens latinizant şi deprinderile fonetice ale cititorilor săi, ceea ce, la primul contact, îngreunează în oarecare măsură lectura. În fond, însă, **C. D.** cunoaşte foarte bine resursele lexicale ale limbii române şi le valorifică indiferent de proveniența lor, populară sau cultă, literară sau dialectală. Cartea cuprinde o mare cantitate de termeni noi, puţin familiari cititorilor săi prezumtivi (cei din zilele noastre sunt avantajaţi sub acest raport), pe care autorul se simte obligat să-i gloseze, în text sau în note de subsol, ce devin, adesea, un adevărat spectacol. Entuziasmul adoptiv al creatorului în materie de vocabular, capacitatea sa de a integra materialul nou în fondul vechi, fără umbră de ezitare sau complexe, duce la realizarea unor pasaje de un deosebit pitoresc, rezultat din efectul de contrast între elementele lexicale autohtone şi cele împrumutate.

EDIŢII: *Peregrinul transelvan sau Epistolele scrise den ţere străine unui amic în patrie, de la anul 1835 până inchisive 1848*, Sibiu, 1865; *Călătoriile unui român ardelean în ţară şi în străinătate (1835-44)* („Peregrinul transilvan"), ediţie prefăcută în stilul literar de astăzi de Constantin Onciu, tipograf, cu o prefaţă de N. Iorga, Vălenii de Munte, 1910; *Peregrinul transilvan (1835-1844)*, ediţie îngrijită de Ş. Cioculescu, Bucureşti, 1942; *Peregrinul transilvan*, ediţie îngrijită şi prefaţată de Romul Munteanu, Bucureşti, 1956; *Peregrinul transilvan (1835-1848)*, ediţie îngrijită, prefaţă, itinerar biobibliografic, note şi glosar de Corneliu Albu, Bucureşti, 1980.

REFERINŢE CRITICE: N. Iorga, *Istoria românilor din Ardeal şi Ungaria (De la mişcarea lui Horea până astăzi)*, 1915; Cl. Isopescu, *Il viaggiatore transilvaneo Ion Codru Drăguşanu e l'Italia*, 1930; C. Albu, *Peregrinul transilvan. Un mare neîndreptăţit. Ion Codru Drăguşanu*, 1932; Ş. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, I, 1944 (ed. a II-a, 1971, ed. a III-a, 1985); N. N. Condeescu, *Ion Codru Drăguşanu şi Franţa*, 1946; *** *Istoria literaturii române*, II, 1968; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, I, 1971; H. Zalis, *Scriitori pelerini*, 1973; Ş. Cioculescu, *Itinerar critic*, II, 1976; Sanda Radian,

Scanned with OKEN Scanner

Corelații între literatura română și literatura universală, 1977; R. Rațiu și Fl. Sabău, în „Manuscriptum", 1974, nr. 1; Georgeta Antonescu, *Introducere în opera lui Ion Codru Drăguşanu*, 1983; A. Cosma, *Geneza romanului românesc*, 1985; M. Anghelescu, *Textul și realitatea*, 1988; D. Mănucă, *Lectură și interpretare: un model epic*, 1988; P. Cornea, *Aproapele și departele*, 1990; Fl. Faifer, *Semnele lui Hermes*, 1993.

G. A.

PERSOANA DE DUPĂ-AMIAZĂ — Volum de poezii de Aurel Pantea, apărut la Editura Dacia din Cluj în 1983. Textele sunt grupate în trei cicluri purtând următoarele titluri: *O privire în trup, Capricii cu retori și alții* și *Persoana de după-amiază*. Numeroase poezii din această carte au fost reluate de către autor în antologia *Aceste Veneții, aceste lagune*, publicată în 1999.

După debutul din 1980, având de ales între experimentul literar și experiența existențială, **A. P.** s-a hotărât pentru cel de-al doilea drum, cultivând în *Persoana de după-amiază* un lirism al profunzimilor. Nu înseamnă că, fascinat de esențe sau de miezul lucrurilor, el ar scrie un fel de poezie pură, distilată până la eliminarea oricăror referințe concrete. Nu e vorba de așa ceva, pentru că uneori autorul ne atrage spre zonele de adâncime punându-ne în mână un fir descriptiv, activând simțul văzului înaintea celui vizionar. Mai înainte de a deveni prilej de meditație, „viața trăită în exterior" se revelează într-un caleidoscop de imagini ale orașului de provincie, cu arcade medievale și basoreliefuri, cu străzi prăfoase și pline de zgomot, cu luminile neoanelor ca niște puncte de sudură și cu femei în vârstă sporovăind la porți. Datele obiective sunt purtate însă de o viziune internă, sunt orientate de un sens imanent care, în urma unor accentuări succesive și insistente, sfârșește prin a se impune în conștiința cititorului. Năzuind să comunice o experiență a subteranei, **A. P.** scrie o poezie orientată în adâncime, o poezie saturniană, fascinată de un fond obscur. În acest caz, transcendența, înțeleasă ca regresiune, indică o mișcare de coborâre, de adâncire spre acea latură a vieții ce nu poate fi cuprinsă în cercul luminos al conștiinței. Chiar și vocabularul trădează o atitudine catabasică, o îndreptare spre zonele de profunzime, prin frecvența unor verbe cum sunt: a coborî, a se afunda, a îngropa, a închide, a înghiți, a învălui etc. Mai greu e de spus în ce constă acest fond obscur, fiindcă poetul însuși menține echivocul, sugerând într-un loc că ar fi vorba de „fundătura unui psihism mohorât", iar în altul că ar fi vorba de faptul elementar al existenței. Oscilează, cu alte cuvinte, între psihic și ontic, între viața lăuntrică și viața din adânc, dar fie că se gândește la profunzimile interioare, fie la cele existențiale, direcția explorărilor sale este întotdeauna „în jos". Oscilația nu rămâne totuși fără urmări în planul formal, împărțind poemele în două categorii: cele care țin de o poezie confesivă, deci exprimă trăirile subiective ale poetului, și cele care țin de o poezie impersonală a existenței umane în general. Desigur, cele două tipologii trec pe nesimțite una în cealaltă, coexistă uneori pe intervalul aceluiași text, astfel încât, practic, nu e ușor de hotărât care poem în ce clasă trebuie așezat. Ceea ce caracterizează în primul rând aceste regiuni inferioare pe care poetul se încumetă să le exploreze este „întuneceala", prevalența culorii negre, culoare prin excelență saturniană. Scufundarea în beznă introduce și un alt motiv, cel al orbirii, indicând și el încetarea unui simț necesar doar atâta vreme cât ne situăm în sfera unei existențe luminoase. Odată părăsită această sferă, câștigă în importanță auzul, care-l ajută pe poet să desluşească sonoritățile înfiorătoare ale adâncurilor: el înregistrează fie o „clipoceală", fie un hârâit ca de gâtlej astupat, fie „un aspru huiet de bulboane" și chiar „un huiet de criptă". Un loc al adâncimii este pivnița, de care autorul amintește în două rânduri ca de un spațiu umed și întunecos ce adăpostește vegetații puhave. Chiar și o imagine a vieții în securitate, cum e casa, primește în câteva poeme sensuri noi, surprinzătoare, contrazicând așteptările și obișnuințele noastre. Poetul are viziunea terifiantă că trăiește într-o casă „cu pete ușoare de sânge, resorbite în tencuială" sau că un demon „călcând elegant" vine prin camere și îi cere supunere. O metaforă a existenței din adânc este și tărâmul pustietății cu „hârtoape uscate și sterpe din care pentru veșnicie s-au retras toate vieţuitoarele". Primul din cele trei cicluri de poezii ale cărții se intitulează *O privire în trup*, atrăgând astfel atenția de la început asupra unor termeni cu mare frecvență,

Scanned with OKEN Scanner

cum sunt trupul şi carnea, metafore ale unui mod de a fi din care spiritul s-a retras. **A. P.** este şi un poet al biologicului, cu o bună intuiţie a vieţii organice, în genul unor scriitori ca Vicente Aleixandre (cel din *Destino de la carne*, de exemplu) sau Dylan Thomas. Preferinţele lui se îndreaptă de multe ori spre un lexic al corporalului şi al fiziologicului, aducând în poem cuvinte ca: puls, vene, diafragme, inimi, nervi, celule, oase, cartilagii etc. Încearcă prin această selecţie de vocabular să sesizeze adâncurile telurice ale omului, zonele de profunzime unde viaţa şi moartea se ating şi se opun una alteia în mod nemijlocit. Şi totuşi cele mai multe poeme ţintesc dincolo de biologic, termenii acestuia având mai degrabă un rol figurativ, fără a fixa în vreun fel inspiraţia poetului ce năzuieşte spre straturile mai de jos ale vieţii. Aici, în străfunduri, el descoperă teratologicul, „vieţuitoarea oarbă", ale cărei epifanii neaşteptate, în momentele cele mai anodine, produc o stare de cutremurare, specifică poeziei lui Aurel Pantea. Această revelare bruscă a infraumanului creează de fiecare dată o impresie de fantastic, de irupţie a necunoscutului în cea mai banală viaţă cu putinţă. Caracterul de epifanie al transcendenţei din adânc rezultă din faptul că întotdeauna vieţuitoarea sau reptila – cum mai e numită uneori – iese de undeva, se arată, urcă la vedere. Ea se află, de obicei, în locuri umbroase şi umede, are chipul teribil, este oarbă şi planturoasă, dar mai ales „inadmisibilă", depăşeşte adică marginile toleranţei umane. Cu toate acestea, omul însuşi poate suferi o stranie metamorfoză (ce aminteşte de literatura absurdului) atunci când vieţuitoarea urcă în el sau când el ia înfăţişarea ei cumplită. Nu se poate vorbi în asemenea versuri de o viziune biologică, fiindcă intuiţiile poetului merg în adânc, lovind substratul tenebros al existenţei. Plumbul, adică saturnul din alchimie, nu se întâlneşte ca atare la **A. P.**, dar se întâlnesc substituenţii săi, materii ce se caracterizează prin pondere şi opacitate. Unităţile de măsură care-i aprind imaginaţia sunt numai cele mari: chintalul şi tona. Pentru a da glas trăirilor apăsătoare ce deseori îl trag în adânc, poetul invocă imaginea cantităţilor uriaşe de pământ intrate în casă prin ferestrele deschise. El simte peste tot, în toate lucrurile, o greutate neobişnuită ce le trage în jos, greutatea lutului, a ţărânii. Chiar şi apele – ori de câte ori apar – sunt nişte „ape grele", mai degrabă nămoluri păstrând încă amintirea Leviathanului. Sentimentul apei este un sentiment neliniştitor, fiindcă poetul desluşeşte în ea un element terifiant, un agent al haosului. Timpul saturnian, figurat prin imaginea „unei guri pornite să consume, să consume, inevitabil", nu exclude însă posibilitatea unei eliberări, pe care poetul o şi află, de altfel, într-o poezie a familiei şi mai ales a mamei. Prezenţa mamei redeşteaptă în suflet un sentiment protector, ea este ca „un subţire acoperiş deasupra cărnii", ocrotind resursele de beatitudine ale fiului. Poetul n-a uitat totuşi bucuria braţelor care se înalţă spre „aurii ceruri de vară" şi nici „mersul prin holde necoapte" în lumina dimineţii, el este deci un poet mântuit, chiar dacă sentimentele sale de plenitudine sunt doar amintiri dintr-un alt timp, dintr-o altă vârstă, dintr-o altă viaţă. Imaginaţia materială, specifică saturnismului poetic, are un corelativ psihologic în agitaţia sufletească ce o transmite majoritatea poemelor. Dar tumultul existenţial poate fi confirmat nu numai în seria motivelor poetice, de care ne-am ocupat până acum, ci şi la nivel stilistic, în dinamismul accentuat al expresiei. Întâi să observăm însă că poemele lui **A. P.** se nasc dintr-un impuls al rostirii, al comunicării, chiar dacă nu toate versurile reuşesc să fie întotdeauna comunicative. Acest impuls determină topica frazelor, care nu se deosebeşte, în general, de topica limbii vorbite, precum şi unele întorsături orale, puţine totuşi, fiindcă poetul e mai mult ceremonios decât familiar. Năzuinţa de comunicare înlătură apoi orice preocupări de versificaţie, încredinţând sintaxei întregul potenţial liric al poemelor. Structura sintactică mai răspândită este fraza de tip linear, adică o frază alcătuită – aproape în lipsa propoziţiilor secundare – din propoziţii principale, coordonate între ele mai ales prin conjuncţia *şi*. Nu se poate vorbi deci, în cazul unor asemenea înlănţuiri lineare, de vreo arborescenţă sintactică menită să întârzie lectura în meandrele subordonatelor. Schimbarea rapidă de sens prin trecerea uşoară de la o propoziţie la alta imprimă poemelor un dinamism expresiv capabil să transmită, pe căi neraţionale, o stare de agitaţie sufletească. În afară de aceasta, la nivel de propoziţie, se află puţine adverbe şi adjective care ar putea să

Scanned with OKEN Scanner

mărească intervalul dintre cuvintele purtătoare de sensuri noi, încetinind astfel dinamismul expresiei. Mai multe sunt verbele la mod personal şi substantivele, prin a căror succesiune accelerată are loc o permanentă înnoire a semnificaţiei şi deci o creştere a mobilităţii expresive. Ceea ce atenuează totuşi dinamismul sunt reiteraţiile care, prin reluarea unor cuvinte existente anterior, nu aduc nimic nou în ordinea semnificaţiei. Dar importanţa acestui factor de încetinire nu trebuie exagerată, cu atât mai mult cu cât reiteraţiile nici nu apar în fiecare poem şi chiar şi atunci când apar, dinamismul expresiv se dovedeşte mai puternic fiind întreţinut de acea stare de combustie internă ce defineşte saturnismul poetic al lui **A. P.**

EDIŢII: *Persoana de după-amiază*, Cluj-Napoca, 1983.

REFERINŢE CRITICE: Al. Cistelecan, în „Familia", nr. 5, 1984; M. Lazăr, în „Astra", nr. 9, 1984; I. Cristofor, în „Steaua", nr. 10, 1984; V. Bârgău, în „Suplimentul literar-artistic al Scânteii tineretului", nr. 2, 1987; R. G. Ţeposu, *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, 1993; Gh. Perian, *Scriitori români postmoderni*, 1996.

Gh. P.

PESTE ZONA INTERZISĂ — Volum de poezii de Ileana Mălăncioiu, apărut în 1979, la Editura Cartea Românească şi distins cu premiul pentru poezie al Uniunii Scriitorilor. Sub acelaşi titlu, apar după 1980 două antologii bilingve: una româno–franceză (*Peste zona interzisă/ A travers la zone interdite,* Editura Eminescu, 1984 şi una româno–engleză (*Peste zona interzisă/ Across the Forbidden Zone,* Editura Eminescu, 1985). Datorită valorii lor sporite de reprezentativitate, vom reţine sub titlul *Peste zona interzisă* textul acestor antologii, concepute fără cezurile formale ale titlurilor volumelor din care fac parte, de la *Pasărea tăiată* (1967), până la *Urcarea muntelui* (1985), trecând prin *Către Ieronim* (1970), *Inima reginei* (1971), *Crini pentru domnişoara mireasă* (1973 – volum premiat de către Academia Română), *Ardere de tot* (1976), *Peste zona interzisă* (1979), *Sora mea de dincolo* (1980) şi *Linia vieţii* (1982). Premiile Uniunii Scriitorilor şi al Academiei Române, precum şi alcătuirea celor două antologii succesive justifică şi oficializează catalogarea volumului drept cel mai valoros dintre cărţile de poezie ale **I. M.**, apărute înainte de 1989.

Ca orice antologie reprezentativă, *Peste zona interzisă* este, în cele din urmă, un catalog încăpător al particularităţilor poeticii şi imaginarului autoarei. Nu avem de a face însă cu un simplu inventar tematic sau de elemente favorite, antologia beneficiind de pe urma coerenţei extraordinare a acestui sistem poetic. Ajunsă la maturitate artistică foarte devreme (şi recunoscută de critica de întâmpinare ca atare), poeta are într-adevăr meritul de a fi conturat un sistem poetic, reuşită cu care foarte puţini autori contemporani se pot lăuda. Reuşita a fost încurajată şi de faptul că, în locul preocupării pentru diversitate, poeta a ales să cultive şi să exploreze o serie foarte redusă de constante umane. De aceea, de la un volum la altul, evoluţiile sunt insesizabile sub raportul opţiunilor expresive: aceleaşi teme predilecte (sufletul, moartea, lumea de dincolo, hotarul, zona interzisă), aceeaşi pendulare blagiană între un imaginar nocturn şi unul diurn, aceleaşi personaje favorite (sora plecată, mireasa moartă, blânda regină căreia poeta i se confesează „ca-ntre moarte" „supuse aceleiaşi soarte", Natanael – fiul „cu obrazul galben" şi „aureolă de sfînt", dar şi iubit când mort, când viu, Ierodesa, Ieronim – iubitul mort, dar şi un alt zeu al morţii, îngerii, nimfele), acelaşi zbor printre lumi şi prezenţe. Citite cronologic, ciclurile antologate în *Peste zona interzisă* capătă o coerenţă aproape epică, devin un roman pe care admiratorii poeziei **I. M.** îl urmăresc aproape cu înfrigurarea cititorului de romane de aventuri (poemele în sine pretextează înainte de toate un nucleu epic menit să concentreze tensiunea lirică). Debutul poetei alege o zonă tematică riscantă prin uz excesiv: thanatosul erotizat. Riscul este dublu pentru că, pe de o parte, lipsa de experienţă lirică ar fi putut duce spre conturarea unui ton macabru mai mult de poză decât de substanţă şi, pe de alta, clişeizarea culturală a temei în sine ar fi făcut dificilă ilustrarea ei viabilă. Ambele probe de foc sunt însă depăşite fără probleme de tânăra poetă care îşi afirmă (şi dovedeşte!) afinităţi structurale cu tematica morţii (pe care mai târziu le va concretiza chiar în formula maternităţii thanatice: „nu plânge moarte a mea cu cap de miel/ căci însămi îţi voi

Scanned with OKEN Scanner

aşeza botul la pieptul meu/ şi te voi dezmierda în tăcere o vreme/ şi doar apoi voi adormi şi eu" – *Nu plânge).* La acestea se adaugă o augmentare maladivă a capacităţilor senzoriale, care transformă lumea într-un organism ciudat, hibrid, într-o rană deschisă deopotrivă pulsaţiilor sângelui şi reflexelor morţii: „Stam faţă-n faţă cu inventatorul/ Şi prin ochii lui foarte mari/ Ţâşneau cadavrele ca din izvorul// Morţii noastre care va să vină/ Şi mă gândeam cum să fac să-ntind mâna/ Spre cele două canale de vid/ Şi să le-nchid". (*Ultima amintire).* În plus, individul nu mai are nici el aceeaşi valoare de adevăr, transformându-se, după caz, în prelungitorul necesar repunerii în funcţiune a unor fiinţe/ obiecte/ lucruri a căror funcţionalitate a fost întreruptă, cel mai adesea violent (v. încercarea de a învia prin intermediul propriului corp găina sacrificată din *Pasărea tăiată* sau cântecul la pian cu oasele iubitului adăugate la propria mână). Revenind la conceperea sistemului poetic amintit (care aminteşte în organizarea lui de cel bacovian), nu putem trece cu vederea faptul că el se conturează profund egocentric. „Romanul" liric şi chiar protagoniştii lui, strigoii iubiţilor şi iubitelor care bântuie lumea, există pentru a coagula de fapt o istorie a eului. Vocea eului este purtată de o prezenţă extrem de concretă: ea are clare atribute feminine şi creatoare care o identifică la rigoare cu un eu biografic. Asemenea **I. M.**, această prezenţă este familiarizată cu gândirea existenţei în termeni contaminaţi: eul trece cu dezinvoltură din lumea viilor în lumea morţilor, iar ochii poetei văd fantomele celor dispăruţi, perechea devine triunghi erotic prin adăugarea unui al treilea, mort, dublat doar parţial de cel viu, şi totul se întâmplă la adăpostul unui spaţiu ambiguu, în care moartea şi viaţa au drepturi egale. Eul care organizează universul, este însă, în consonanţă cu lumea compozită în care se mişcă, unul palimpsestic. Mecanismul compunerii lui se întrevede într-un poem precum *Mă aud plângând,* unde poeta este deopotrivă „eu" şi „moarta dinaintea mea", nemaiştiind ea însăşi în care trup locuieşte cu adevărat. Aceeaşi compunere este subiectul unei incantaţii precum *Îmbăierea* („Peste semnul lui Isis, semnul Ierodesei/ Peste semnul Ierodesei semnul arcului drept/ Al zeiţei Diana şi semnul Crimhildei/ Ca frunza lui Siegfried în piept") sau *Dar nu* („ea trebuie văzută într-o anume lumină/ Altfel pare o femeie foarte bătrână/ Altfel pare un preot budist, altfel pare un inorog/ Altfel pare o cârtiţă, altfel pare o zână". De altfel, **I. M.** este dintre cei care ştiu foarte exact că vin dintr-un depozit de „steaguri negre", „oase", dar şi de „undeva foarte departe de pământ". În volumele ulterioare însă, spaţiul incert amintit capătă contururi tot mai ferme, ceaţa se ridică şi, dincolo de ea, apare ruptura, „hotarul" care taie abuziv trupul continuu al existenţei mai sus descrise. De aceea, ultimele cicluri vorbesc (mai ales prospectiv, dar nu numai) despre depăşirea hotarului, despre descoperirea accesului liber „peste zona interzisă". Dincolo de această căutare, se pare că dezvăluirea hotarului care rupe lumea de aici de lumea de dincolo descoperă şi o altă înstrăinare, mult mai gravă, a eului de Celălalt. Problematizând astfel relaţia cu alteritatea, poezia **I. M.** se ancorează puternic în modernitate şi, respectiv, în tema ei predilectă: regimul înstrăinării este sondat până la formele aberante ale contactului cu torţionarul şi cu existenţa concentraţionară. Numai că, după cum egocentrismul imaginarului are în cele din urmă un rezultat surprinzător, pentru că preocuparea de sine se dovedeşte până la urmă pretextul concentrării asupra suferinţei universale, tot la fel asistăm la o deturnare a acestei opţiuni pentru modernitate. Poeta vizează mai degrabă un soi de tortură dantescă, în care individul se dezbracă de atributele pe care i le oferise istoricitatea şi rămâne definibil prin contururile unui suflet universal. Cu alte cuvinte, universul său aparţine unei umanităţi suspendate definitiv într-un spaţiu magic, arhaic, ce îşi arogă şi un timp pe măsură. Cu siguranţă, însă, toate aceste opţiuni poetice nu sunt de natură să expliciteze forţa nebănuită a poeziei **I. M.** sau accesul deschis la harul poetic, rezervat autoarei.

EDIŢII: *Pasărea tăiată*, Bucureşti, 1967; *Către Ieronim*, Bucureşti, 1970; *Inima reginei*, Bucureşti, 1971; *Crini pentru domnişoara mireasă*, Bucureşti, 1973; *Ardere de tot*, Bucureşti, 1976; *Peste zona interzisă*, Bucureşti, 1979; *Sora mea de dincolo*, Bucureşti, 1980 şi *Linia vieţii*, Bucureşti, 1982; *Peste zona interzisă/ A travers la zone interdite*, Bucureşti, 1984; *Urcarea muntelui*, Bucureşti, 1985; *Peste zona interzisă/ Across the Forbidden Zone*, tradusă de Dan Duţescu, cu o prefaţă de Valeriu Cristea, Bucureşti, 1985.

REFERINŢE CRITICE: Eugen Barbu, *O istorie polemică şi antologică a literaturii române de la origini până în*

Scanned with OKEN Scanner

prezent. Poezia română contemporană, 1975; Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, 1981; Ovid S. Crohmălniceanu, *Al doilea suflu*, 1989; Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. IV, 1990; Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, 1990, Ion Pop, *Pagini transparente*, 1997.

M. U

PETRU SAU PETELE DIN SOARE — Piesă de teatru de Vlad Zografi. Scrisă într-o săptămână, după mărturisirea autorului, este publicată în volumul său de debut, intitulat *Isabela, dragostea mea*, apărut la Editura UNITEXT, în colecția „Piese noi. Dramaturgi români", în 1996, cu o prefață de Monica Lovinescu și o introducere de Marian Popescu. Volumul este distins cu Premiul pentru debut al Uniunii Scriitorilor. Piesa a obținut și premiul Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (AICT), secțiunea română, în 1996. Acest text dramatic a cunoscut două montări importante: cea dintâi la Teatrul de Nord din Satu-Mare, în regia lui Cristian Ioan (data reprezentației: 28 septembrie 1997), și cea de-a doua la Teatrul „Bulandra" din București, în regia Cătălinei Buzoianu (21 martie 1998).

Constituind cel mai semnificativ debut în dramaturgie din 1990 încoace, *Petru sau Petele din soare* este un text dramatic greu de încadrat unei specii anume, căci trăsăturile de farsă tragică și, pe alocuri, absurdă coexistă cu cele de tragedie modernă sau de „tragedie a inteligenței". Această din urmă sintagmă, prin care Albert Camus își caracteriza piesa *Caligula*, i s-ar putea aplica în mare măsură și dramei lui **V. Z.**, în care protagonistul, țarul Petru I al Rusiei, este, la fel ca eroul camusian, un împătimit al absolutului, amoralitatea și cinismul său fiind doar consecințe ale disperării metafizice de a nu putea atinge acel absolut. Dacă cumplitul Caligula dorea să ia în posesie luna de pe cer, Petru al lui **V. Z.** trăiește dezamăgitoarea revelație că soarele are... pete, imperfecțiunea lumii făcându-l să recurgă la o paradoxală pedagogie, una a răului. Pentru a izbăvi lumea de injustiție, stupiditate și absurd, Petru nu se dă în lături de la crimă chiar (astfel, țarul ordonă uciderea filosofului cinic Pierre de la Manque, un fel de alter-ego francez al său), el putând fi integrat, alături de Richard al III-lea și Caligula, familiei de eroi sublimi în și prin rău. Criticul Mircea Morariu elogia, în piesa antologică a lui **V. Z.**, „tenacitatea dovedită în exfolierea semnificațiilor, convertirea în dialog dramatic a unui întreg spectacol al lumii, felul în care evenimentul evoluează pe mai multe făgașuri, transformând surprinderea unei întâmplări precis delimitate – descinderea, în 1717, a Țarului Petru I al Rusiei în Franța, întâmplare atestată de istorie și comentată și în „Memoriile" lui Saint-Simon – într-o meditație filosofică despre raporturile dintre Occident și lumea Estului, dar și despre aspirațiile și suferințele omului", toate acestea constituind argumente care l-ar recomanda pe tânărul dramaturg ca pe „o certitudine a literaturii dramatice românești". Vizita lui Petru în Franța, cu scopul de a-și întâlni un dublu occidental al său, pe cinicul filosof *Pierre* de la Manque (personaj construit pe tiparul personalității cioraniene, al cărui nume sugerează tocmai ideea de absență a unei părți a eului proteic al lui Petru), este pentru autor un prilej de a confrunta, prin deformare caricaturală, clișeele culturale și de mentalitate ale Occidentului „raționalist" și frivol, snob și decadent, pe de o parte, și ale Orientului aparent barbar, agresiv și cu înclinații acaparatoare și dictatoriale, pe de altă parte. Ironizând, prin vocea mucalitului și chiar sarcasticului Petru, ca și a spionilor săi, Smirnov și Șaliapin, prezumțiile de hegemonie culturală ale Franței, cu al său „șir infinit de Ludovici", dar nu mai puțin „mujicia" rusească, dramaturgul adoptă în fond tonalitatea unei drame filosofice sau a unei drame absolute, aceasta ținând, ca în accepție camilpetresciană, de imanența conștiinței protagonistului. Fețele reversibile, de fapt, ale paradigmei culturale occidentale, respectiv orientale, se vădesc a fi prelungirile metonimice ale celor două fețe ale personalității scindate a lui Petru. În acest sens, este simptomatic dialogul Pierre – Petru, o conversație purtată – printr-o aluzie intertextuală la celebra secvență din *Hamlet* – între două „cranii". Discipol al anticului Antistene, cinicul Pierre, care locuiește într-o criptă din cimitirul Père Lachaise și își trece timpul omorând șobolani cu sabia, conversează nu o dată cu craniile, de la care învață istoria Franței. În opinia filosofului, craniile rușilor în schimb nu au deprins încă „arta conversației", mujicii pe care Petru ar vrea să-i schimbe neposedând

Scanned with OKEN Scanner

deocamdată, cum spune sosia franceză a țarului, „sentimentul istoriei". Lui Pierre, care face totuși elogiul rușilor, criticând Europa decadentă și lipsită de „energie", Petru îi replică, cum și-ar replica sieși în oglindă: „Tu crezi că mie-mi place Europa?... Nu, Pierre, eu am detestat întotdeauna Occidentul. Dar mi-a fost teamă că e necesar...", pentru ca la rându-i Pierre să-l îndemne pe țar să își asume „est-etica" (ca să recurgem la o sintagmă a Monicăi Lovinescu): „*Pierre*: La fel de necesar [e Occidentul – *n. n.*] ca ploaia care cade peste cimitir. Hai, Petru, fii rus până la capăt!". Dramă istorică în măsura în care istoria este văzută prin prisma valențelor sale anistorice totodată, ca parabolă a prezentului (ori a unui prezent etern), *Petru* pare mai degrabă o dramă a personalității aruncate în istorie, ca *Danton* al lui Camil Petrescu, și nu mai puțin o dramă a conștiinței. Aflat mai puțin sub fatalitatea istorică decât eroul camilpetrescian, și mai mult sub fatalitatea stărilor agonale ale conștiinței sale dornice de absolut, Petru își găsește sau de-a dreptul își inventează mai multe proiecții ale sinelui: filosoful cinic Pierre, dar și prințul-papă Nikita-Zotov – un maestru vicios, „măscărici" (cum îl numește Olivier) care preia nu o dată rolul țarului, la cererea acestuia din urmă. Filosof sceptic el însuși, nebun, tiran ori artist ludic dotat cu o fantezie debordantă, țarul Petru se prezintă singur nobilimii franceze printr-o sumedenie de roluri spontane, adoptive, ale eului său fluctuant: „*Petru* (*foarte grav*): Nu știu. Nu știu cine sunt. (*Petru privește spre conți și contese, dar parcă ar privi în gol. Moment de tăcere penibilă. Brusc, se îndreaptă spre primul conte.*) Dar tu cine ești? (*Îi smulge peruca. Se aruncă asupra celorlalți doi conți.*) Și tu?... Și tu?... (*Le smulge și lor perucile.*) Cine sunteți voi? / *Primul conte*: Suntem nobilimea franceză. / *Petru*: Nobilimea franceză?... Urât din partea voastră! Eu sunt dulgher! (...) Și artilerist. Și pompier. Și boxer. (*Trage un pumn zdravăn celui de-al treilea conte care rămâne întins. Petru izbucnește în râs.*) Mă simt în formă! Vreau să petrec! Muzica! (*Începe muzica.*) La dans, prieteni!". Raportarea conflictuală est -vest – transpusă în dedublarea Petru-Pierre, primul autoflagelându-se și chiar „sinucigându-se" simbolic prin uciderea celui de-al doilea – apare nu o dată și ca o complementaritate, câtă vreme, în concepția țarului, „străinătatea nu-i decât un fel de Rusie deghizată". Despre *Petru*, criticul Dan C. Mihăilescu afirma, într-o prefață la un alt volum al lui **V. Z.**, că „poate fi jucat ca teatru de idei ori ca bufonadă. Ca parabolă politică, metaforă a solitudinii dictatoriale cu – deopotrivă – elanuri mistice și apetit sângeros ș. a. m. d. Totul este dual și totul poate fi monovalent, pretându-se pentru orice tip de abordare și orice mesaj regizoral". Descentrarea postmodernistă a sensului și chiar absența ori ocultarea sa, într-o lume în care Pierre se arată sceptic în privința existenței unei instanțe transcendente, este de natură să confere piesei aerul de dramă metafizică, elementele escatologice fiind aici nu atât suportul unui sentiment al absurdului, ca la Beckett ori Ionesco, cât consecințe ale disperării și „dezîncântării" lui Petru în fața nihilului revelat lui de moartea lui Pierre. Teribila scenă amintind de *Lecția de anatomie* a lui Rembrandt, în care Petru disecă febril cadavrul prietenului ucis din porunca sa, în speranța de a-i depista acestuia sufletul, pare o *mise en abîme* a întregii problematici ontologice și epistemologice a dramei lui **V. Z.**, o dramă postmodernă desfășurată în absența subiectului *tare* al reprezentărilor literare și filosofice moderne. Criza subiectivității resimțită acut de țarul-filosof Petru se exprimă în negativ, mai precis prin negarea de sine a protagonistului, care „moare" simbolic de mai multe ori, păstrându-și în final, când părăsește Franța, nu mai mult decât o identitate abstract-iluzorie: „*Petru*: Știi, Nikita, în fiecare noapte simt că e ucis cineva în mine!... Așa, pe întuneric, pe tăcute... Activitatea, bătrâne, numai activitatea te face să uiți că viața înseamnă moarte". Activismul de tip occidental, asociabil, din punct de vedere filosofic, paradigmei raționalismului cartezian, va fi însă deconstruit parodic de către dramaturg prin evocarea discuțiilor interminabile și sterile ale academicienilor francezi vizitați de Petru la un moment dat, aceștia din urmă eșuând în a defini adevărul și căzând fatalmente în paradoxul logicii circulare a echivalenței adevărat – fals. Circularitatea și, deci, caracterul „slab" (pentru a apela la terminologia filosofiei postmoderne a subiectivității) al adevărului sunt pregnant reprezentate alegoric prin invenția „inutilă" și

Scanned with OKEN Scanner

„fictivă" a inginerilor francezi, achiziționată în final de Petru, a unei mașinării care se învârte – lipsită de sens – cu un om înăuntru, acesta funcționând ca forță motrice, ca „suflet" al grotescului angrenaj. Imagine a specularității lumii și a scenei deopotrivă, deci redevabilă până la un punct motivului *theatrum mundi*, mașinăria circulară amintește de reprezentarea lumii în concepția antică a școlii cinice, filosofii cinici (și Pierre, ca și Petru, se revendică de la ei) vorbind despre „maestrul-burtă" (*Magistra Gaster*). De altfel, pentru Petru, care decretează, încă de la primele apariții funambulești în fața nobilimii franceze, că a abolit timpul, atât temporalitatea însăși, cât și mișcarea gândurilor nu o dată labirintice care îl bântuie iau o traiectorie circulară. Nu altfel decât circulară va fi și mișcarea, în pași grațioși de dans, a conților și conteselor de la curtea regelui Franței, iar indicațiile de regie ale Ducelui par menite să inducă dansului lor câte ceva din suavitatea cvasi-imaterială și din mobilitatea parcă antigravitațională care caracterizau, în opinia lui Heinrich von Kleist, teatrul de marionete: „*Ducele*: Viața e lină și rotunjită, continuă și netedă.. Nu te opri... Zâmbește... (...) Trebuie să convingeți publicul că plutiți cu adevărat, că ați devenit imateriali, că nici nu existați. (...) Sunteți timp pur, scăpat de sub imperiul timpului". *Petru* poate fi interpretată și regizată ca teatru manierist al iluziei și specularității, à la Kleist, dar și ca teatru parabolic al istoriei (culturale) văzută în implicațiile sale anistorice, ca teatru de idei ori de hermeneutică politică, sau ca dramă a dedublării în tentativa de a dobândi puterea asupra Celuilalt din sine, ca o dramă metafizică totodată, a disperării în fața revelației că soarele are „pete". Mai mult decât în ionescian-beckettienele piese *Calul* și *Isabela, dragostea mea*, se vădește aici talentul dramaturgic al lui **V. Z.**, autor înzestrat cu știința replicii spirituale, presărată cu aluzii intertextuale adesea, dar și cu aceea a echilibrului dintre teatralitatea imaginii și intelectualismul speculației eseistice. Piesă care l-a consacrat pe **V. Z.** drept dramaturg contemporan de primă mărime, *Petru* fascinează nu doar prin virtuțile sale estetice, teatrale ori prin problematica de parabolă politico-filosofică. Dincolo de acestea, după cum afirmă Iulian Băicuș, „rămâne lumea posibilă a textului lui Zografi, de care ar trebui să se ocupe un logician cum sunt Kripke, Meinong, sau un lingvist ca Toma Pavel", adică, altfel spus, rămâne interesul extraestetic, interdisciplinar, pe care acest text, filtrând informații din fizică, logică, științe cognitive și studii culturale, îl poate stârni cititorului, regizorului ori spectatorului de sfârșit de secol XX și început de secol XXI.

EDIȚII: *Isabela, dragostea mea*, București, 1996.

REFERINȚE CRITICE: Marina Constantinescu, în „România literară", nr. 4, 29 ian.-4febr. 1997; Iulian Băicuș, în „Teatrul azi", nr. 3, 1997; Roxana Sorescu, în „Luceafărul", nr. 23, 18 iun. 1997; Mircea Morariu, în „Teatrul azi", nr. 10-11, 1997; Mircea Ghițulescu, în „Rampa", nr. 117, 1997; Alice Georgescu, în „Scena", nr. 1, mai 1998; Daria Dimiu, în „Scena", nr. 1, mai 1998; Dan C. Mihăilescu, în *Regele și cadavrul*, 1998.

L. Pv.

PIAȚA CERULUI — Volum de versuri de Nora Iuga, apărut în 1986, la Editura Cartea Românească. Volumul prezintă, ca particularitate formală, două formule de versificație: versul alb și poemul în proză, alternate sub pretextul unui jurnal intim.

Lirica **N. I.** a fost asociată de multe ori cu acel filon poetic numit cu prea mare ușurință în literatura noastră „lirică feminină". De fapt, poezia acestui volum aduce cu atâta ostentație în pagină toate clișeele care, în poezia masculină, sunt apanajul feminității, încât devine aproape o poezie „eroică" sau, cel puțin, de un curaj care nu are nimic de a face cu feminitatea. Formula expresivă aleasă este una de natură să dea o rară coerență volumului. Pe lângă faptul că este un volum de poezie, *Piața cerului* este și un fals jurnal de existență pură și simplă. El se deschide în... bucătărie, cu o bucată intitulată *În căutarea unei definiții*, de fapt un jucăuș exercițiu de tipologizare a cărui seriozitate constă în faptul că va tutela demersul întregului volum: „Cine știe exact ce înseamnă o bucătărie? [...] Bucătăria se poate folosi în exclusivitate, în acest caz se bucură de un statut privilegiat (are perdeluțe și flori pe masă) sau este neglijată (ca o rudă săracă pe care nu ești obligat s-o prezinți musafirilor). Dar bucătăria mai este folosită și în comun și atunci beneficiază de un tratament egal, analog cu afecțiunea acordată unui orfan crescut la casa

Scanned with OKEN Scanner

copilului." Invers decât procedează poetele feministe, **N. I.** se ancorează deci cu încăpățânare în zonele cele mai puțin înalte ale vieții, asociind gătitul, bucătăria, cu deprinderea mișcărilor esențiale ale viețuirii. Ceea ce poate califica poezia **N. I.** drept feministă nu este nici pe departe lirismul dulceag decadent întâlnit la unele poetese, ci introspecția exersată în toate direcțiile, aceeași introspecție care a făcut celebre romanele Hortensiei Papadat–Bengescu. Poeta pare chiar să se detașeze de sine, de eul său activ, făptuitor, și să-și construiască un altul, favorit, contemplativ, asociativ, care descoperă și inventează simboluri. Iată un mic fragment de artă poetică a cărui expresie a fost prilejuită de tăierea unei găini: „Un ochi galben și impersonal e ca un semafor oprit între două decizii, indicând momentul scurt când totul este posibil (dacă mi-aș fi propus să scriu despre relația dintre viață și poezie, despre homunculul acela adormit în mine, pe care vreau să-l scot la lumină și să-l privesc, nu cred că aș fi găsit o parabolă mai potrivită). Dar asta ar presupune o continuare sau măcar conștiința că lumea îți mai aparține, ca atunci, la treizeci de ani, când încă îndeplineai condiția de candidat. O ființă bipedă și cu aripi, întocmai ca o găină. Nimic eroic în această întruchipare..." Introspecția este cel mai adesea acompaniată de augmentarea simțurilor, precum și de răsturnarea sensurilor unor mitologii ale eului. Astfel, copilăria de pildă, reținută într-o scenă de la școală, când o fetiță este umilită de aceea care ar trebui să o educe, după modelul torturilor moderne, este dezgolită de orice aer idilic și devine un soi de antrenament la scară mică pentru ceea ce viața oferă individului, ulterior, la scară mare. În alt loc, colacul de salvare devine instrumentul ucigaș. Fantezia autoarei nu funcționează însă doar în sensul reinvestirii clișeelor goale, ci și pentru a compune suprarealist imagini insolite, conforme cu manifestarea simțurilor narcotizate. Există chiar un caz particular, în care somnul este utilizat ca agent perturbator: somnul cu vise este o prezență constantă în poeme, fără a le transforma în poeme onirice. Eul visează de fapt realitatea, înlocuind rigurozitatea ei pozitivistă, diurnă, cu aglomerări fotografice agresive, obsedante. O serie de poeme se numesc *Vis cu Dostoievski* și reprezintă un bun prilej pentru a discuta o anumită componentă livrescă a poeziei **N. I.** Apelul la carte este aruncat explicit în derizoriu („Așteptând să fiarbă fasolea deschid întâmplător *Dicționarul personajelor lui Dostoievski* de Valeriu Cristea."), pentru a da importanță celeilalte componente, în care cartea este trăită la propriu, declanșând procesul revenirii la responsabilitate. Eul nu își asumă pe de-a-ntregul responsabilitatea propriilor acțiuni decât după ce deprinde lecția literaturii. În cele din urmă, întregul volum capătă o anumită semnificație poetică (respectiv, de artă poetică) și poietică, prin apelul constant la mecanismele facerii poemului sau alte operații specifice textuării. Într-un loc, poeta urmărește în gând traseul de vacanță al lui Virgil Mazilescu la 2 Mai, conturează tipologia personajelor din această localitate de pe malul mării și își recunoaște, nu fără histrionism, aplecarea către ierarhii: „Mereu se strecoară parazitare aceste paranteze în logica unei descrieri exacte, întocmai ca niște cățeluși care ți se încurcă printre picioare. Aș vrea să descriu blocul de vizavi." Lumea poetei este o lume bazată pe o dihotomie fundamentală: „înaltul" și „josul", „cerul" și „piața", „poezia" și „jurnalul", „vocea" și „scrisul", „creația" și „bucătăria". Indiferent ce descriere s-ar face acestei dihotomii, ea fundamentează oricare dintre poemele propriu–zise, numai că mesajul volumului este unul care dizolvă contradicția într-un ciudat ecumenism. *Piața cerului* prezidează îngemănarea insolită a celor două extreme, cununia lor neașteptată. Lecția volumului este așadar una minimalistă, una care mizează pe facerea poeziei nu numai din minimum de obiecte, ci și din obiectele cele mai puțin sofisticate, în cele din urmă o lecție necesară de gastronomie lingvistică.

EDIȚII: *Piața cerului*, București, 1986.

REFERINȚE CRITICE: Gh. Grigurcu, *Existența poeziei*, 1986; Valeriu Cristea, în „Contemporanul", nr. 24, 1986; Dana Dumitriu, în „Viața românească", nr. 8, 1986; Angela Marinescu, în „Vatra", nr. 12, 1986; E. Simion, în „România literară", nr. 10, 1986.

M. U.

PIRAMIDA ÎMPĂDURITĂ — Volum de poezii de Ion Mircea. Publicat la Editura Cartea Românească, București, 1989. Este a patra carte

Scanned with OKEN Scanner

a poetului, după *Istm* (1971), *Tobele fragede* (1975), *Copacul cu 10.000 de imagini* (1984).

Un fantezism de factură estetizantă izbeşte de la prima lectură a poeziei lui **I. M.** Iubitor de obiecte şi de cuvinte pure, poetul îşi alege cu foarte multă zgârcenie expresia, o decantează la maximum, caută ecuaţii metaforice dificile, la limita „ingeniului" manierist, forţează cu un mare rafinament raporturile admise în ecuaţia imagistică, caută analogii deopotrivă în sfera naturii şi a culturii, într-un joc al imaginaţiei de o „dificilă libertate", cum ar zice Ion Barbu. Pe de altă parte, însă, nu lipsesc cu totul aluviunile faptului comun, „documentul" biografic personal, dus uneori până la limita „anecdoticului", dar insolitat prin inserţii îndrăzneţe de imagini, artificii, preţiozităţi chemate să facă un contrast sugestiv cu nepoeticul; şi nici manevrarea ironică, relativizantă, a imaginarului „pur", împins uneori până la caricatură, astfel încât s-a putut vorbi chiar de o „palinodie a idealismului exultant al primei etape" a creaţiei sale (cea de la debutul cu *Istm*, 1971) şi de „un stil incisiv, brutal, de o vitalitate pestriţă, înclinată nu o dată spre grotesc şi deşuchier" (Gh. Grigurcu). Ipostaza contemplativului obişnuit cu reliefurile înalte, trăind în regimul beatitudinii, mai exact cu amintirea şi nostalgia ei, este însă foarte vie încă: „Probabil că beatitudinea / nu mi s-a şters cu totul de pe faţa schimonosită./ Întreaga mea înfăţişare vorbeşte despre o coborâre / şi, într-adevăr, / îmbătrânind la munte, eu am copilărit în cer" – spune poemul *Dublul*, care deschide cartea. Chiar dacă figura cu care se aseamănă e a unui „bătrân de două ori încovoiat la mijloc", ea e cea dintr-o reprezentare picturală a *Adoraţiei magilor*, aşadar dintr-o operă de artă, emblemă ea însăşi a ofrandei spirituale, imnice. Lirismul acesta pur tinde să regăsească, într-un fel, amprenta arhetipală – platoniciană – a lumii pământene, care rămâne, totuşi, un ţinut înalt, montan, cu contingenţe astrale; cuplul îndrăgostiţilor se întâlneşte, în poezia imediat următoare, tot pe înălţimi, – o înălţime care e şi adâncime minerală, coborâre în adâncul timpului păstrând memoria astrală de obârşie: „În rocile de vârstă înaltă / ne-am întâlnit: două pulberi magnetice /.../ şi iată-ne venind cu amintirea unei lumi senine, / meteoriţi carbonici ne-aduceau valize cu diamante"... În altă parte, simbolicul „drum de la şes la munte" e un „drum al ecorşeului", al descărnării, figură în negativ a omenescului pe care doar visul îl poate reface în culorile sale cu adevărat vii. (Un citat dintr-un poem de Jorge de Lima e aici punctul de plecare al viziunii). Iar când, pornind de la un cunoscut vers din Radu Stanca – „Sunt cel mai frumos din oraşul acesta" -, propune încă o figură a eului liric, **I. M.** împrumută masca „regalităţii" şi gestica ritualului, cu foarte vagi pigmenţi ironici: „Un fel de clar revărs prin palme, prin păr, / tiara din coroanele regale mi-este piele, / peste tot sunt dus şi arătat ca un adevăr, / oamenii vin cu vase la cuvintele mele" *(Un fel de clar)*. Un poem ce evocă figuri ale unor mari personalităţi româneşti, de la Eminescu, Voiculescu, Eliade şi Sadoveanu, la Noica, Ioan Alexandru şi Nichita Stănescu se cheamă *Pleiada* şi evidenţiază excepţia, eminenţa spirituală, şi încă o dată „regalitatea": după Voiculescu, bunăoară, copiii strigă „Uite-l pe Dumnezeu", „Mircea Eliade urma un tratament cu aur", Noica s-a retras în munţi precum Zalmoxis, Nichita Stănescu reface masca voievodului „tânăr şi tandru şi pal" eminescian: „Pe o planetă îndepărtată un soldat face de gardă / lângă o pată de sânge regal"; iar un *Cântec de pace* mizează pe cuvântul care conferă un statut similar: „În palatul gurii, în palatul gurii / locuieşte regele săracilor". E verbul vindecat de ezitări şi nesiguranţă, care-şi regăseşte tărâmul originar: „S-a dus în moarte molipsitorul./ Bâlbâitul vorbeşte acuma cu morţii. / Cel de la care cuvântul meu şi-a luat lepra din insule./ Iar cuvântul s-a întors tămăduit la gura mea ca la un meleag natal" (*S-a dus*). Pe aceeaşi axă a echivalenţelor simbolice se situează prezenţa obsedantă a *luminii* şi *albului*, a elementelor cristaline şi transparente, a atmosferei onirice trăite tot sub semnul luminozităţii şi al purificării. Într-un poem, poetul îşi întâmpină exclamativ şi festiv prietenul, „cu înalte iluminaţii de gală", şi declară, însă cu o mimată emfază, dorinţa de a concesiona „minele de sare ale invizibilului" şi de a răscumpăra „toate salariile Imperiului Roman, / tot plânsul provinciilor" *(Adam Puslojic)*; regăsirea memoriei ancestrale dintr-un frumos *Elogiu satului românesc* se încheie cu viziunea unei ninsori de globule albe: „voi aştepta să ningă-n noapte şi ninge-va fenomenal / cu globulele albe dintr-un sânge universal"; mărturisirea pasiunii pentru

Scanned with OKEN Scanner

femeia iubită se traduce la modul teatral-cavaleresc în același regim al strălucirii, lumina în care e scăldat capul îndrăgostitului princiar (trimițând spre Nichita Stănescu) fiind considerată chiar insuficientă și impură în raport cu și mai marea glorie a celei adorate: „Decapitat sunt și scăldat în aceeași lumină./ Din mocirle străvezii și îndepărtate ca stelele, vechi popoare insomniace mă slăvesc. / Pune-ți piciorul pe capul meu, Regină, / acesta e noroiul din afara orașului care visează să fie dus pe tălpi în oraș" *(Adorație)*. O *Viziune de iarnă la Gura Râului* vede peisajul la modul fantezist ca o ceremonie nupțială în frig străveziu și veșminte glaciale: „Aprindem chibrituri. / Funiculare coboară oase enorme din lună./ Fericit/ în ger străveziu / golemul își poartă mireasa pe palmă. / Lacrimi cât pâinea, cât pernele cad din văzduh, / peste mesele de nuntă, / îngheață în farfurii și pahare, / îngroapă viorile, toba, contrabasul, / îngroapă capetele nuntașilor în aureole de gheață". Din când în când își spune cuvântul și un fel de saturație a perfecțiunii luminoase, sferice, ca semn al retragerii în sine a subiectului, și atunci apare nostalgia „colțurilor", a ieșirii din iluzoria autosuficiență geometrică: „Altădată pe colț ardea o lumină, / acum nu mai aflu nici colțul, nici lumina aceea". „Scrisorile" primite de la sferă, „aerul pur din triunghi" par a nu mai satisface deplin ființa ce poartă urma, mai modest-umană a luminii universului exterior: „În sfârșit, nu-i așa? / orice lumină e umbra unei mai mari lumini.// Trăim într-o lume fără de colțuri. / Altădată pe colț ardea o lumină" *(Altădată pe colț)*. În regimul transparenței e văzut și scrisul, ca straniu palimpsest coborând către alfabete străvechi, spre straturi originare ale spiritualității: „Când scriu, / sub hârtia pe care scriu, / un alt om, culcat cu fața în sus, / ca sub o matriță de sticlă, / scrie același text, de la dreapta la stânga.// Eu închei, aștern punctul / la finele manuscrisului. Celălalt om, / de sub hârtie, departe de-a încheia, / continuă să scrie febril / în elină, în hindi, în ebraica pătrată" *(Matrița)*. Ieșirile din acest regim sunt însă frecvente și semnificative pentru evoluția mai recentă a poeziei lui **I. M.** marile ipostaze simbolice suferă astfel o voită deteriorare, precum în acest pasaj din *Scrisori către Mircea Ivănescu*, ciclu care mizează în mai multe locuri pe recuperarea faptului „prozaic", cotidian: „eu sunt farul de ceață / și astăzi fac planul unei enciclopedii universale / pentru cei fără brațe, care să le plutească-n fața ochilor / ca un plâns imponderabil. / eu sunt ceața și farul de ceață și noaptea-nstelată / și mai jos mă semnez, ca șamanul de geniu / construindu-și din paie din mațe și ridichi de lună / un televizor în fața bordeiului / și-apoi înălțându-l cu toată evlavia pe bălegarul tribului". Prezența laitmotivică „a sosiei, a celuilalt, a replicii, negativului fotografic, matriței, «maimuței»", remarcată de Marian Papahagi, e semnificativă în acest context al dedublării histrionice, oscilând între estetismul inițial și reversul lui prozaizat. Un exemplu expresiv poate fi, între altele, *Frumoasa din triaj*, – portret grotesc în notă suprarealistă, în radical contrast cu emblematica „regală" din poezia iubirii: „Era mai pozitivă ca un *da*. / Gura ei se-ntindea pe mai multe hectare. / Iar părul ei rar, / părul ei începea din sprâncene. / Și-acum, că e ceață mi-aduc limpede aminte / acum că e ceață: / ochii și-i purta drept mustață". Jocurile de cuvinte, nu puține, indică aceeași ambivalență a atitudinii, cu pendularea între umorul afectuos-emfatic în genul Emil Botta („Lasă-l de-a pururi pe Adam, / pe-al nostru Adamus, pe Nostradamus") și plăcerea pură a asociațiilor automate („ceaiul e pe sfârșite-n Ceylon și mahorca în insula Majorca", „și parcă viața mea toată-i cuprinsă între aceștí *te* și *se* /, dar într-un fel fascinant și straniu, / ca boala din țările muștelor tse-tse", „Comuna din Paradis"). Marian Papahagi a semnalat și un număr de aliterații ingenios diseminate în versuri, tot cu caracter ludic. Rămânând un rafinat inventator de metafore și un estet în ordinea stilizării și purificării imaginii, **I. M.** știe să-și tulbure din când în când ordinea construită cu migală prin bruscări ce deplasează liniile poemului într-un sens nou, care a permis să se vorbească despre „o îmbolnăvire estetizată a priveliștilor" (Gh. Grigurcu). Geometria piramidei se străvede însă mereu și aici, sub vegetația „silvestră", voluntar mai dezordonată, care o acoperă.

EDIȚII: *Piramida împădurită*, București, 1989.

REFERINȚE CRITICE: Al. Cistelecan, în „Vatra", nr. 12, 1989; V. F. Mihăescu, în „Luceafărul", nr. 36, 1989; Ioan Moldovan, în „Familia", nr. 12, 1989; M. Papahagi, în „Tribuna", nr. 21, 1989 (reluat în vol. *Cumpănă și semn*, 1990); E. Simion, în „România literară", nr. 17, 1989;

Scanned with OKEN Scanner

L. Ulici, în „Contemporanul", nr. 19, 1989; E. Simion, *Scriitori români de azi*, IV, 1989; Gh. Grigurcu, *Poezie română contemporană*, II, 2000.

I. P.

PIRAMIDELE FRIGULUI — Volum de poezii de Radu Boureanu, apărut la Editura Cartea Românească în 1970.

În *Piramidele frigului*, **R. B.** își pune în acțiune unul dintre cele mai importante instrumente poetice pentru a-și exemplifica și actualiza crezul poetic enunțat programatic în același volum: poetul este „ca un Dumnezeu sărac, fără slavă... ostatec îl osândiți pe veci/ în actul amintirii sau al uitării noastre!" Împreună cu o accentuată conștiință a referințelor culturale, această acțiune constantă de conservare a timpului rămâne preocuparea centrală a cărții. Pământul „nu uită" și este o formă de memorie, iar împietrirea este o manifestare a incapacității de a ține minte naturaleța trăirii; totul începe „la răscrucile timpului", într-un timp pătimaș, pătruns de efluvii de sânge și se încheie într-un „timp de piatră", cenușiu, imobil și „fără glas". Între aceste două constante se construiește angoasa primordială a textului lui **R. B.**, spaima ștergerii memoriei personale și din memoria colectivă. Așa cum observăm în poemul *Deleatur*, expresie latină a temerii ce motivează scriitura, geamătul continuu al scrisului, al prezenței este motivat de contraponderea lui non-lingvistică, de spaima profundă a tăcerii ce urmează creației. Poetul vorbește mereu despre aceste două tipuri de raportare la poezie, cărora le corespund două tipuri de memorie, într-o tipologie unde prioritate are cea biologică. Natura, profundă și reală, se contopește cu omul, transferându-i acestuia toate cunoștințele, îmbinând toate resursele timpului cu resursele ființei (vezi poemul *Este o dimensiune*: „Este o dimensiune terestră care începe din inimă/ care continuă în conștiință/ care se topește în memorie"). Amintirea este pusă în mișcare în primul rând ca o formulă de incantație culturală. Orice poate constitui un stimulent al declanșării actului literar. Trimiterile la spațiul artistic (*Privind tabloul „Dulle Griet" de Piter Bruegel*) amintesc de baladescul poeților sibieni, de Ion Barbu, în așa fel încât, în cele din urmă, putem spune că întreg poemul este un lanț continuu de astfel de reminiscențe sedimentate și deja pietrificate în creația poetului, fără să li se mai recunoască aici propriul contur. La impresia de ferm conglomerat liric contribuie și opțiunea poetului pentru păstrarea formelor tradiționale de versificație cu ritm și rimă (aceasta din urmă este cel mai adesea încrucișată, ceea ce susține și acustic formula incantatorie). Revenind însă la fondul tematic al volumului, se reține cu ușurință faptul că, pentru recuperarea memoriei, este folosit și mecanismul referințelor mitologice. Este un spațiu populat de satiri și de cabiri, de miracole și de vrăji, de barbari și de magi. Cea mai importantă (din perspectivă valorică) parte a volumului sunt cele șapte anti-elegii; aici acordul fin al liricii depășește estetismul uneori obositor și constantele conexiuni calofile prea mult căutate și filtrate prin gustul estetic, în detrimentul suflului poetic. În această parte a volumului imaginația și imaginarul biblic care amintesc de Radu Gyr ("arc deschis fără coardă,/ larg deschise brațe către imaginea lumii,/ deznădăjduite a întrebare,/ palme lipite de peretele fără laturi al lumii;/ vezi? Nu vezi stigmatele,/ le-a primit doar unul: palmele noastre au doar pete de sânge;/ când le vom privi vom vedea pe fiecare/ trei stropi de sânge/ ca-n basmul cu năframa prevestitoare") sunt în confluență cu fatalismul rudimentar al celor mai bune poeme de tinerețe ale lui Ioan Alexandru („Nu știu ce fel de drum se aliniază/ acestui drum de ape revolute/ e vadul plin de curgătoare timpuri/ și arborii au capete drept fructe/ și oglindite-n răsuciri de spații/ apar ca-n orologii medievale/ evoluând în cerc – apar, dispar/ și ciclul încheind, alaiul biblic/ se integrează umbrei măsurate/ care ne pierde – noi ne depărtăm...") și conduc spre o inflexiune eminesciană a fibrei poetice („Mai trece pe deasupra voastră vântul/ vântul acela alb ce spală oftările?/ nu vă mai găsește nimeni/ nici nu se-ntreabă cine vă leagănă/ poate pământul, poate mările?"). Aici se poate identifica natura profundă a lui **R. B.**; el fie își găsește resursele în literatură, fie le culege din actele artistice anterioare, dar o face trăind o actualizare perpetuă, chiar deviantă, el este ceea ce au fost cei de dinaintea lui. Această trăsătură îl include într-un întreg filon livresc, din care se individualizează însă prin negație: problema poeticii sale este tot una de memorie, și anume descoperirea modalității de desprindere dintr-un

Scanned with OKEN Scanner

mecanism cultural amplu, din cauză că această conştiinţă a anteriorităţii este oprimantă: „nu te mistifica, fă totul simplu, de la început/ mi-am îmbâcsit memoria cu o grădină zoologică... vreau să rămân un unicat acum". Contextul rămâne acelaşi şi în momentul considerării propriei poziţii într-o ipotetică posteritate, ca în poemul *Călătoresc sub pielea ta*, unde trupul iubitei devine o altă lume prin care eul călătoreşte, o lume mântuită prin jertfirea mesianică a poetului în memorie: „Călătoresc pe sub pielea ta/ Mă înec în sângele vinelor tale,/ rup canibalic din carnea ta/ spun că mă sugrum cu părul tău aromat/ dar durerea o încearcă numai rădăcina firelor. Îţi trec chinurile facerii/ fiindcă mă porţi în tine ca pe un prunc/ te aduc la mine, te arunc/ şi asta ţi se pare legănare.../ Când voi muri o să mă-ngrop în memoria ta/ nădăjduind că voi învia/ a treia zi după Scriptură."

EDIŢII: *Piramidele frigului*, Bucureşti, 1970.

REFERINŢE CRITICE: Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi*, 1981.

M. U

PISICILE DIN TORCELLO — Volum de poeme de Adrian Popescu, publicat la Editura Albatros din Bucureşti în 1997. Conţine ciclurile *Plopii*, dedicat cu precădere experienţei autohtone, şi *Pisicile din Torcello*, dedicat unei călătorii în Italia („expediţie în beatitudine", cum a conchis Al. Cistelecan).

Întreaga exegeză critică a poeziei lui **A. P.** stipulează, practic, o redundanţă tematică şi de observaţie, insistând mereu – şi aproape cu aceleaşi cuvinte – pe identificarea unei lirici de tip imnic şi de beatificare, deşi *Pisicile din Torcello* aduc, în primul ciclu, câteva accente civice elegiace, prilejuite de consecinţele revoluţiei din decembrie 1989, **A. P.** e un nume pe care istoria fenomenului poetic actual îl va reţine, chiar şi dincolo de apartenenţa sa la inevitabilul spirit livresc echinoxist sau la oximoronul de atmosferă al mixajului dintre gotic şi meridional, propriu unei Transilvanii interculturale şi europene fireşti, interiorizate, căreia poetul îi aparţine atât real, cât şi fantast, coborâtor fiind, în sinea lui cea mai adâncă, din stirpea umilă a unui franciscanism lăuntric marcat de vagi irizări benedictine, mai apropiat de itinerantă şi de bucuriile mărunte ale existenţei, decât de claustru şi de intensitatea extatică, austeră a credinţei sau a cărţilor. „Blând poet naturist" (expresia e luată dintr-un mai vechi poem, intitulat *Unde fuge mercurul*), el e un poet al orizontalei existenţiale familiare, îmblânzite prin prieteni şi modelate prin gesturi rutiniere, mărunte, discret meşteşugite, şi nu un explorator singuratic al verticalei infinite, dramatice, un căutător al abisurilor şi al vârtejurilor ameţitoare. Dereglarea habitudinilor cotidiene îl copleşeşte cu anxietăţi mărunte, casnice, mistuitoare, ca un vertij tandru, decantat din inconfort. Cu toate acestea, călătoreşte mult, şi mai ales spre sud, spre tărâmul italic, de care-l leagă atât melancolia de molcom peregrin subalpin, cât şi dragostea pentru un bun prieten dispărut: Marian Papahagi. Mare iubitor al căminului propriu, în care se cuibăreşte cu voluptate, **A. P.** e, totuşi, un poet al calităţii născute din itineranţă, mereu pe drumuri (fie acasă, fie în exterior), şi mereu la fel de ingenuu impresionat de tot ceea ce vede. Primul ciclu din *Pisicile din Torcello* indică un poet al tristeţii, pe când al doilea: unul al fervorii, ambele paradisiace. Sacrală prin intenţie, şi imnic–exaltantă ca realizare tehnică, volumul reprezintă poezia fericită a unui om fericit, chiar dacă, excedat de atâta voluptate, poetul îşi mai îngăduie – mai ales în primul ciclu – pauza unor anxietăţi mărunte. „Vânător de imagini, da, asta am fost – scrie el în ciclul *Plopii* -, strecurându-mă/ prin parcuri de la marginea oraşului să găsesc minunea/ unei privelişti neobişnuite, case vechi cu sparte ferestre,/ depozite şi terasamente, vagoane unde se locuieşte,/ ca într-un război perpetuu, când eşti mereu gata de drum." Itineranţa, dorul de plecare sunt obsesiile volumului, împlinite apoi în călătoria latină. Pe drumurile Europei fiind, oprit undeva cu prilejul diferitelor sale escale (foarte multe, în treacăt şi tandru fie zis...), poetul va căuta mereu adăpostul sigur al culturii. Drumurile sale leagă mănăstiri sau oraşe situate la mai puţin de o zi de mers cu trenul unele de celelalte. Dormitul sub cerul liber nu îl ispiteşte, iar neprevăzutul – cu atât mai puţin. Nu agreează natura, ci peisajele: sălbăticia pusă în ramă, clorofila filtrată prin senzaţiile culturii. Perspectiva sa e picturală, scrupulos meşteşugită; alteori, muzicalitatea joacă acelaşi rol, de inefabil cântărit cu atenţie de orfevru. La fel ne apar şi versurile sale:

Scanned with OKEN Scanner

îndelung şlefuite, închise în forme fixe (sau tinzând spre ele), sublim disciplinate în captivitatea diafană a tradiției. La **A. P.** goticul percepției inițiale, septentrionale, e topit în pasta molatecă a unei Mediterane visătoare, hedoniste. Aici, onirismul nu e nocturn, ci diurn, exploatat ca tehnică a reveriei programate. Spiritualizând emoția, poetul împlinește, umple goluri, aruncă punți de înțelegere peste șanțuri pe care alții le trec cu pasul, ceartă îngândurat natura pentru vina de a întreține asperități. Păşeşte blând, măsurat, fără excese de ritm sau de transpirație, transformând Natura în Grădină, Grădina în Paradis, şi orice munte într-o simbolică Golgotă, cu puterea mereu înnoită a unei fervori adamice nuanțate prin suferință christică. Prețiozitatea pe care o cultivă **A. P.** e de sorginte sincretică, amestecând la tot pasul note cromatice sidefii şi tuşe muzicale diafane. Atât culoarea, cât şi vibrația sonoră sunt, la el, reflexe complementare ale inefabilului, intersectând reveria sau visul în spațiul de mixaj specific al sublimului, a cărui expresie în contingent e *miracolul*. Acesta e punctul în care se poate observa cel mai bine înrudirea substanțială dintre reveriile minunate ale lui **A. P.** şi „mirabila sămânță" a lui Lucian Blaga, poet în a cărui descendență echinoxistul clujean evoluează, mai apropiat tipologic de serenitatea calmă a perioadei de senectute a modelului, decât de vitalismul admirat, expresionist, al primelor volume. Ca un dar inevitabil, pe care i l-a făcut viața, **A. P.** a întâlnit în peregrinările sale şi geografia – reală în primul rând, spirituală, în al doilea – în care toate reveriile sale se pot împlini: Italia. Nu există, în toată poezia românească de acum, un mai împătimit peregrin al acestor ținuturi străvechi, peninsulare, şi un mai nefericit om că nu i-a fost dat să trăiască pentru totdeauna acolo. Sute de versuri din opera lui **A. P.** se nasc din această tristețe a distanței fizice care-l separă de „Umbria", şi din fervoarea de a o redescoperi cu prilejul unor noi călătorii, mereu aceeaşi ca acum trei decenii, şi întotdeauna oarecum altfel, consonantă cu vitregiile oxidante ale vârstei. De aceea, *Pisicile din Torcello* vorbesc despre bătrânețe, oboseală, prieteni dispăruți sau praguri negre, dar – în mod complementar – şi despre foarte dese reipostazieri ale copilăriei, în episoade vii, fulgurante, aduse la suprafață de o memorie din ce în ce mai preocupată de imersiunile controlate în inocență. Cartea se încheie, chiar, cu catastroficul poem *Nu mai scriu versuri*, pe care cititorul este rugat să-l crediteze cu circumspecție, aşteptând apariția noilor volume ale poetului.

EDIȚII: *Pisicile din Torcello*, Bucureşti, 1997

REFERINȚE CRITICE: Al. Cistelecan, în „Cuvântul", nr. 6/ 1997; George Vulturescu, în „Poesis", nr. 5-6/1997; Gheorghe Grigurcu, în „România literară", 3-15 iulie 1997; Bucur Demetrian, în „Ramuri", nr. 10/ 1997.

Şt. B.

PITICUL DIN GRĂDINA DE VARĂ — Piesă de D. R. Popescu. Scrisă în perioada decembrie 1971 – ianuarie 1972, piesa va fi prezentată, în premieră, la televiziune în 16 mai 1972, fiind publicată în anul următor în colecția „Rampa" a Editurii Eminescu.

Referindu-se, pe urmele lui Jan Kott, la interdependența tragic – grotesc, **D. R. P.** se pronunță pentru un tragic degrevat de clişeele livreşti îndeobşte asociate lui, adică de accentele eroice şi patetice, acestea înlocuite fiind de grotescul desacralizant: „Tragicul a devenit, prin suprasolicitare, patetic, livresc şi prea «sunător». Grotescul îl corectează, îl echilibrează. Grotescul e însă mai nemilos decât tragicul: nu-l anulează, îl face mai acut, îi dă, prin revers, forță, îl face mai captabil, mai familiar". Era de aşteptat prin urmare ca, în linia acestei opțiuni estetice, o dramă poetică precum *Piticul din grădina de vară* să nu preia în titlu numele eroinei tragice, „născătoarea" Maria Boitoş, ci, dimpotrivă, o referință la elementul prin excelență grotesc al piesei, imobilul pitic de porțelan, imperturbabilul martor „elegant şi mort" al crimelor din grădina castelului-închisoare. Antierou funcționând drept contrapunct dramatic al protagonistei, revers al vitalității exuberante a Mariei cea aflată în aşteptarea naşterii pruncului, piticul pare să fie efigia celor două trăsături care defineau, pentru John Ruskin, zona afectivă activată de categoria estetică a grotescului: sentimentul viciului, al ororii morale, pe de o parte, şi cel al pericolului, al presimțirii thanatice, pe de altă parte. Berceanu, şeful închisorii, unul dintre anchetatorii Mariei – aceasta, deținută politică în vara lui 1944 -, se arată dornic de a-i oferi libertatea şi anularea

Scanned with OKEN Scanner

pedepsei cu moartea dacă ea ar renunța la eroismul inutil, la intransigența sa morală aparent gratuită: „*Berceanu*: De mori, cine știe c-ai murit? (...) Nimeni nu știe ce se întâmplă aici – doar piticul din grădină. Acest mut de porțelan. Aflat între flori. Nu aude, nu vede. El e fala grădinii, capul grădinii, conduce grădina, elegant și mort. Nu e un semn de inteligență să mori prosteşte". „*Maria*: Sunt proastă, nu știu să mor, nu știu să tac, nu știu să fiu ca piticul acesta minunat". Grotescul, estetic și moral deopotrivă, întruchipat emblematic de pitic, este așadar menit să facă mai pregnant tragicul cu care este investit destinul protagonistei, și să confere, după spusele autorului, un aer de familiaritate acestui tragic. Aspectul domestic, apropiat, al tragicului gest sacrificial al Mariei, amintind de impresionanta statură morală, ca de Antigonă antică, a Anastasiei din nuvela *Duios Anastasia trecea*, nu exclude însă hieratismul. Căci condamnata la moarte Maria, rămasă gravidă în urma unui odios viol petrecut în închisoare și neputând fi ucisă câtă vreme poartă în sine un prunc nenăscut, este, în opinia înțeleptului „nebun" Pasăre – acesta, un raisonneur descins parcă din bufonii shakespeareeni -, la rândul ei o pasăre devenită om, ea redevenind în cele din urmă, prin moarte, o hieratică pasăre și reintrând astfel în mit. Prin invocarea mitului popular al păsării care se face om, prezent și la Lucian Blaga în *Avram Iancu*, ca și a credinței în rostul omului de a naște, de a lăsa ceva în urma sa pe acest pământ, **D. R. P.** reactualizează motive din mitologia românească, prelucrându-le creator din perspectiva posibilei lor relevanțe tragice. În *Piticul din grădina de vară* este reluată, în confruntările de replici dintre Maria și Berceanu, respectiv Maria și Mititelu, discuția de idei din nuvelele *Leul albastru* și *Duios Anastasia trecea* privind existența ori inexistența unei predispoziții spre eroismul de tip tragic ca o componentă a românismului. Încercând în chip ipocrit să o facă să-și mărturisească „vina" politică și, pesemne, să o salveze de la moarte, Berceanu și Mititelu, ca altădată oportunistul Costaiche din *Duios Anastasia trecea*, susțin inutilitatea sacrificiului Mariei, ironizându-i și astfel minimalizându-i totodată vocația eroică și altitudinea morală. Și totuși, la fel ca Irina din *Matca* lui Marin Sorescu, învățătoarea „născătoare" a unui alt Mesia, Maria din *Piticul din grădina de vară* nu-și pierde, în ciuda preaomenești frici în fața morții apropiate, seninătatea și elevația gesturilor și a vorbelor. Dispariția sa, cum intuiește de altfel ingenuul „nebun" Pasăre, îndrăgostit de ea, nu e decât o „trecere" într-o condiție arhetipală, dată de nașterea fiului său și de validarea, astfel, a unei etici absolute. Arhetipul femeii-născătoare, care prin moarte va accede la o stare de sfințenie, se asociază arhetipului christic căruia îi este redevabil copilul ce stă să se nască al Mariei. La un moment dat, unul dintre torționarii de la castel, Iros, își explică crimele tot prin referințe biblice, căci, spune el, „teama de a se naște Cristos, o nouă idee, o nouă lume, ne face să tăiem capete nevinovate, să ucidem prunci nevinovați". Femeie înzestrată cu un destin tragic de excepție, aflată în așteptarea propriei morți și totodată a facerii unui Mesia, Maria aparține familiei spirituale a căutătorilor de adevăr din opera lui **D. R. P.**, amintind în acest sens nu doar de Anastasia, ci și de Ion din *Aceşti îngeri trişti*, de Sergiu Patraulea din *Pasărea Shakespeare*, de Victor din *Pisica în noaptea Anului Nou*, de Adrian din *Balconul* sau de Livian din *O pasăre dintr-o altă zi*. Spiritul său etic și justițiar dă și măsura propriei libertăți, din nou ca în cazul Anastasiei-Antigona din *Duios Anastasia trecea*: „*Maria*: Voi nu mă puteți omorî, moartea este a mea, voința mea, eu răspund de ea, nu tu! Aș fi putut pe-o mie de căi să nu mor, dar ar fi însemnat să fiu atunci ca tine, să fiu o capră care se teme de joardă. / *David*: Și nu ești o capră? (*Dă cu piciorul în copilul de scutece.*) / *Maria*: Nu sunt! Sunt o femeie, o mamă, un om liber (...)". Patosul tragic al protagonistei este degrevat de astă dată de orice tentă de artificialitate ori de perspectivă intelectualistă, care nu lipsiseră în schimb din construcția unui personaj ca Anastasia. Teatralitatea viziunii auctoriale – amplificată prin introducerea de personaje carnavalești, cum ar fi pitorețile țigănci Sevastița și Zambila, și prin prezența elementului simbolic de scenografie grotescă al piticului – nu este însă de natură să artificializeze gestul sacrificial al Mariei, ci doar să îi confere, contrapunctic, un plus de autenticitate. Când cinicul Mititelu, fost coleg de liceu al Mariei, îndrăgostit pe atunci de cea care acum îi este victimă, frustrat pesemne de această iubire neîmpărtășită, ca și de

Scanned with OKEN Scanner

verticalitatea morală a Mariei, o provoacă la un compromis, suspectând-o de teatralitate („Uiți unde te afli, aici nu ești pe scena de teatru de la liceu (...) Îți amintești cum mureai în *Romeo și Julieta*? Am văzut toate spectacolele, te-am văzut de atâtea ori murind, încât nu cred că poți muri cu adevărat mai frumos ca pe scenă".), ea îi replică sfidătoare, cu o adolescentină trufie de Antigonă modernă: „O singură dată n-o să mai joc teatru. (*Râde.*) Și n-o să mă mai aplauzi". Poem dramatic turnat în tiparele estetice hibride ale farsei tragice contemporane, cu ecouri de vizionarism expresionist de tip dürrenmattian, *Piticul din grădina de vară* este, alături de *Acești îngeri triști*, *Pasărea Shakespeare* și *Pisica în noaptea Anului Nou*, una dintre piesele reprezentative ale dramaturgului **D. R. P.**, ea aparținând, în opinia criticului Mirela Roznoveanu, unui teatru al demistificării polemice și violente.

EDIȚII: *Piticul din grădina de vară*, București, 1973; *Teatru*, București, 1974; *Teatru*, I, Ediție îngrijită de Valentin Silvestru, București, 1985.

REFERINȚE CRITICE: Virgil Nistor, în „Steaua", nr. 12, iunie 1972; D. Solomon, în „Teatrul", nr. 6, 1972; Valeria Ducea, în „Teatrul", nr. 9, 1974; Valentin Silvestru, *Caligrafii pe cortină*, 1974; Ion Cocora, *Privitor ca la teatru*, 1975; George Eliade, în „România literară", nr. 16, 15 apr. 1976; Virgil Brădățeanu, *Viziune și univers în noua dramaturgie românească*, 1977; Mirela Roznoveanu, *Dumitru Radu Popescu*, 1981; Valentin Taşcu, *Dincoace și dincolo de „F"*, 1981; Romul Munteanu, în „România literară", nr. 21, 20 mai 1982; Marian Popescu, *Chei pentru labirint*, 1986.

L. Pv.

PLANTAȚII — Volum de versuri de Constant Tonegaru. Tipărit în 1945 de Editura Fundațiilor Regale din București, care îl premiase. Titlul propus inițial fusese *Plantația de cuie*. Cartea poartă următoarea dedicație către criticul care îl îndrumase pe autor în anii săi de formație: „Domnului Vladimir Streinu, prietenul din zile începeate și însoțitorul meu la semănatul acestor *plantații*, îi dăruiesc rodul lor". Poeziile au fost scrise în perioada 1942-1945, câteva fiind publicate mai întâi în revista „Kalende"; altele, îndeosebi cele cu tematică socială și cu directă referință la tragedia războiului, au apărut direct în volum.

Cartea de debut a lui **C. T.** și singura tipărită în timpul vieții sale este prin excelență reprezentativă pentru așa-numita „generație a războiului", ilustrată de un Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Dimitrie Stelaru sau Ben Corlaciu, poeți nonconformiști, pe linie neo-avangardistă, protestatari în egală măsură împotriva ordinii sociale și literare a momentului. Vladimir Streinu îl caracteriza pe autor ca doar aparent un „exotic", de fapt, fiind „poetul celui mai substanțial protest liric împotriva condiționării arbitrare a vieții individuale" și al unui „individualismul sumbru, burlesc totodată și (...) fantezist". Poezia sa este într-adevăr un răspuns demascator la aparențele eroice ale războiului, exaltate de sloganurile zilei, cărora li se substituie imaginea de spectacol grotesc, privit însă cu ochiul candid al copilului, precum în *Plantația de cuie*, unde „Ceața legendei cu aburii sângelui / își dădea mâna undeva pe câmpul de luptă" și „La zece pași de mine domnul caporal / își clacsona prelung cu pompa biliară, / ce-i atârna din pântec, verde, afară, / patrula nimicită la asalt // Se liniști apoi pe spate ca-ntr-un stal". În fața unor asemenea „spectacole" brutale, poetul își cenzurează însă cu dificultate sensibilitatea în fond romantică, de „trubadur" și „cavaler" contrazis dramatic de „începeatul tratat de istorie". Subiectivitatea profundă abia își refulează impulsurile („Demonul sângelui... spre asfințit era luat de extaze și romantic") sub un semn cosmic marginalizat: „o stea exilată din constelații somptuoase, străluciri și renume". Conștiința dureroasă a „inactualității" și „cabotinismului" trece astfel în registrul spectacular al pozei și bravadei ceea ce trebuia să fie expresia sinceră de sine, dar scepticismul ironic al crepuscularilor, autopersiflarea, aerul de frondă lasă să transpară fondul elegiac. În lumea modernă, prozaică, poetul se simte un trubadur întârziat, anacronic: „N-am bănuit că târziul a venit, / că sunt singurul de la 1200 printre roboți și caii-putere" *(Ultimul de le 1200)*. De aici, conștiința rolului, a transformării poetului într-un actor care are de fapt sentimentul foarte acut al scoaterii din rol, al ieșirii silnice de sub mască. Universul său liric cu trăsături romantic-poești și estetizante *trebuie* să apară dezafectat, iar poetul să fie demis din funcțiile sale „nobile", de cavaler și trubadur: „Sunt condotierul Tonegaru fără spadă: / mi-am tocit-o ascuțindu-mi ultimul creion / să scriu cum am dat în poezie cu o grenadă" – se scrie

Scanned with OKEN Scanner

într-un *Cântec pe hârtie*, în care se adaugă și această corectură estetizantă a ținutei deteriorate: „trist, trist, lângă trombarina cu coardele sparte, / aștept să plec cu o garoafă albă la rever". Lamentația travestită ironic a clovnului tragic din modernismul post-simbolist („clovnul farsor" al lui Adrian Maniu) se mai aude ca un ecou: „O, nu – nu eram romantic, lacrimile mele erau de petrol lampant"... Ipostazei de „cavaler al ordinului 'Lancea lui Don Quijote'" i se asociază și cea a unui „Peter Schlemihl Altfel" ce-și deviază expresia angoasei într-o replică teatrală aparent detașată: „Sunt Peter Schlemihl Altfel / și întreb respectuos, prescurtat, cu onor, / pe planetă tirania mai trimite oamenii la abator?" *(Document)*. Autorul *Plantații*-lor știe că vremea înaltelor avânturi ale imaginației a trecut, că în „poemul descriptiv... faraonii (sunt) în exil", că „fantoma Eului" său „sentimental" nu mai poate fi admirată decât la modul ironic (v. *Așteptatul Domn Anonim*); e conștient, de asemenea, că în panoplia marilor simboluri lirice armele au devenit pur decorative (norii „filtrau un repertoriu romantic", „aștrii muriseră de gripă", „heruvimii toți atârnau uscați / Înșirați pe sfori ca niște ciuperci", corbul lui Poe e expus împăiat într-o baracă de bâlci). Acestea sunt utilizate totuși ca elemente indispensabile pentru poezia autentică, dar sunt introduse în contextul imaginarului modern, al erei mașiniste, ca la „intregraliștii" avangardei literare de altădată: „Zeul murise. Avea marcă elvețiană"; „Mai era un profet al mașinei de cusut / însă Cain, din limuzină / l-a străpuns cu lancea în șezut"; „Luna, zău, aș pune-o-ntr-un cuier / să nu se mai miște tradițional / și-aș descărca într-însa o carabină Manlicher". Subiectul liric visează însă, în același timp, la castele tenebroase și palide iubite, ascultând freamătul trecutului „în scoici albastre lângă Ureche, Grigore", autodefinindu-se, pur și simplu, ca „alchimist al clarurilor de platină" sau opunând pozitivismului sigur de sine al contemporanilor nobila nesiguranță a Poetului: „incert mă plimbam prin certitudini mormăind ca un tub de orgă". **T.** retrăiește astfel ruptura romantică dintre lumea interioară infinit deschisă și „cercul strâmt" al înțelegerii unui public opac, în varianta adusă la zi a divorțului dintre sensibilitatea prin excelență *umană* a poetului și ambianța desensibilizantă a acelui „om nou" al veacului supertehnicizat, persiflat și de un Geo Dumitrescu. Poetul devine într-altfel „decadent", întrucât refuză să se încadreze în tiparul-standard al existenței stereotipizate: „Toamna printre pomii anemici trăgeam la fit; / de bună seamă cândva se va fi zis: / – Uite, ăsta e Tonegaru, poet decadent; / scrie despre fantome, constelații și alte drăcii, / fără a se ști că la limba română a rămas repetent. // Ignoram pe Iulius Cezar, dar mă interesa un poet mai recent" *(Grădina publică)*. El e de fapt un romantic incomodat de ambele înfățișări ale universului: una e desuetă prin anemierea și falsificarea trăirii în mediul alienant burghez; cealaltă, a modernității tehnice și, în plan social, a tiraniei care „trimite oamenii la abator", e inaccceptabilă pentru că înlătură cu brutalitate adevăratul romantism al ființei, obligând la o manifestare a lui doar ca mască, într-un spectacol al desuetudinii parodiate. În acest context, evaziunea „exotică" e o încercare de a rezolva starea de criză, rămânând totuși o expresie a ei: este un aliaj de exotism romantico-simbolist impregnat de culorile unui timp antiromantic și, totodată, ironizare a lui. Mulatra iubită la Brăila, dar cu amanți în Peru și în S.U.A, reveria „brațelor fierbinți de fecioară africană", „omul galben" străpuns cu baioneta „undeva în China meridională", „corsarul cu pălărie de pictor flamand", „morții de la Ecuator", „stâncile cu fruntea surpată" din Colorado etc. sunt semnele unei geografii imaginare crescute deopotrivă din năzuința eliberării de constrângerile momentului și din conștiința ironică a fragilității unei astfel de libertăți. Cartea lui **C. T.** exprimă astfel o criză a personalității, care este și una a limbajului liric, într-o epocă de radicală punere sub semnul întrebării a statutului poeziei și al poetului. Poza boemă, arlechinadele, „baletul" trubaduresc, fantazarea „exotică", manevrarea ironică a butaforiei din decorul romantic ilustrează o libertate care se celebrează – după expresia lui Vladimir Streinu – cu conștiința precarității ei. Sunt semne că modul de a fi „sincer" a devenit inactual, că evenimentele cu adevărat esențiale au căzut în registrul „faptelor diverse": „Poate în Lună sunt republici sincere fiindcă acolo trăiesc morții / iar aici este cert: anexate la cotidian golfurile sunt paranteze / unde se practică revoluția posibilă a

Scanned with OKEN Scanner

meridianului faptelor „diverse" *(Alegorie generală)*. La apariția volumului, Pompiliu Constantinescu avea dreptate să scrie că „acest divorț dintre fantezia grandioasă a poetului și monotonia vieții cotidiene este accentul personal al liricii d-lui Tonegaru". Ca pentru a completa imaginea, Cornel Regman făcea, în „Revista Cercului Literar" de la Sibiu din 1945, următorul comentariu: „De fapt, poezia aceasta nu e lipsită în punctul de plecare de un puternic fond de lirism foarte valabil esteticește, ea este, înainte de toate, prin definiție, o poezie a posturii, a măștii înseși a poetului, și, ca atare, nu plastică și contemplativă ci, mai degrabă, teatrală, dansantă, de reacțiuni fermecătoare ale actorului, de arlechinade ce pot fi rând pe rând nu numai grațioase și decorative, dar și sarcastice, caricaturale și bufone, uneori evoluând chiar până la tragicul sublim ori grotesc. O poezie, așadar, a rictusului și a pozei".

EDIȚII: *Plantații*, București, 1945; *Steaua Venerii*, Ediție îngrijită și prefațată de Barbu Cioculescu, București, 1969.

REFERINȚE CRITICE: C. Regman, în „Revista Cercului Literar", nr. 6, 1945; P. Constantinescu, *Scrieri*, 5, 1971; Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, II, 1968; Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, 1968; N. Manolescu, în „Contemporanul", nr. 39, 1969; I. Vartic, *Spectacol interior*, 1977; Emil Manu, *Eseu despre generația războiului*, 1978; I. Pop, *Jocul poeziei*, 1985.

I. P.

PLECAREA VLAȘINILOR — Roman de Ioana Postelnicu. Prima ediție în volum: *Plecarea Vlașinilor*, București, Editura Tineretului, 1964. Redactat între septembrie 1959 și aprilie 1963 (după datarea autoarei), *Plecarea Vlașinilor* inaugurează o vastă construcție epică din care mai fac parte *Întoarcerea Vlașinilor* (Editura Eminescu, 1979), roman distins în 1982 cu Premiul Academiei Române, și *Urmașii Vlașinilor* (Editura Albatros, 1999). Atât *Plecarea Vlașinilor* cât și *Întoarcerea Vlașinilor* au fost ecranizate în regia lui Mircea Drăgan, în 1982 primul și în 1983 cel de-al doilea, avându-i în distribuție pe Silviu Stănculescu, Emanoil Petruț etc.

Față de subtila proză feminină de analiză practicată de scriitoare în primul deceniu de creație (proză apreciată de pe atunci de E. Lovinescu ca semn al „prezenței unui scriitor de talent"), *Plecarea Vlașinilor* reprezintă un punct de radicală cotitură artistică, ce nu exclude totuși o anumită continuitate de adâncime. Inspirându-se din chiar mediul și destinul strămoșilor săi, autoarea își plasează acțiunea într-un frământat secol XVIII transilvan, în lumea satelor de munte din Mărginimea Sibiului, mai precis în satul Vlașinilor (Poiana), ale cărui sonorități continuă să evoce etnonimul sub care de la intrarea lor în istorie românii au fost cunoscuți de străini. Putându-se intitula la fel de îndreptățit (după un volum al lui Iorga), *Faptă și suferință în Ardeal*, drama acestor ciobani din „pridvorul de Carpați din Mărginime" concentrează exemplar în focarul unei metafore exponențiale fizionomia și semnificațiile majore ale unui întreg moment istoric. Evoluând în avans (iar mai apoi oarecum în paralel) cu răscoala lui Horia (unul dintre cele mai dureroase episoade din multiseculara tragedie a românilor transilvăneni, supuși în propria lor țară unei triple discriminări, socială, națională și religioasă), acțiunea debutează pe fundalul tentativelor (de o violență mereu sporită) ale Habsburgilor de a-i dizolva definitiv în „melting pot-ul" imperial pe românii ardeleni. În această atmosferă tensionată, o dublă măsură vine să aprindă focurile unui conflict deschis: Uniația silită și trecerea abuzivă a munților Vlașini în proprietatea patricienilor sași din Sibiu, urmată de o sporire fără măsură a birurilor către aceștia și către împărăție. Condusă de marele jude Alexa Banu, obștea Vlașinilor încearcă să reziste și să caute dreptate la autorități, dar până și a te plânge constituie aici o infracțiune, pedepsită cu tot rafinamentul după savantul manual de tortură inclus în „luminatul" cod terezian. Nevoiți să ia calea pribegiei și să treacă munții în Țara Românească pentru a putea supraviețui, Vlașinii sunt însă trădați de chiar unul de-al lor. Dornic să se îmbogățească și să parvină cu orice preț, recalcitrantul Nicolae Branga va unelti în taină cu autoritățile habsburgice pentru prinderea și executarea adversarului său, Alexa Banu, căruia îi va lua și locul în capul obștii, de această dată „cu voie de la stăpânire". Deși o dată cu Banu e ucisă (aparent) și Istina, iubita lui Branga, acesta triumfă pe moment, îmbogățindu-se rapid pe seama obștii. Triumful

Scanned with OKEN Scanner

îi este însă scurt, căci Ieronim, fiul lui Banu, împreună cu alți câțiva Vlașini trec înapoi munții și-i aplică trădătorului pedeapsa meritată. *Întoarcerea Vlașinilor* reia și amplifică finalul primului volum, continuând acțiunea până în jurul momentului lui *Supplex Libellus Valachorum*, când băjenarii Vlașini se întorc în cele din urmă acasă. Adevărat „roman pastoral" (I. Negoițescu) scris în maniera realismului obiectiv, frust și poetic, dens și masiv, *Plecarea Vlașinilor* vine, într-o epocă a demitologizării, să reamintească, cu mijloacele artei, unica realitate indiscutabilă și nenegociabilă: suferința oamenilor. Dacă văzut din exterior dublul conflict pare unul economic și religios, adevărata sa semnificație (tălmăcită de altfel de părintele Gherasim) e una *politică*, țința reală a planurilor Vienei fiind de fapt mankurtizarea incomozilor români și transformarea lor definitivă în supuși imperiali fără altă identitate decât aceea de plătitori de taxe. Subminarea religioasă (prin calul troian al Uniației), economică (confiscarea pășunilor) și biologică (reducerea natalității prin împiedicarea cununiilor legiuite și a speranței de viață prin intoxicarea deliberată cu alcool prost), învrăjbirea semănată între români (prin înființarea regimentelor de grăniceri uniți) etc. nu urmăresc așadar, în ultimă instanță, altceva decât desființarea fizică, economică și metafizică a populației românești, de care totuși viața provinciei depindea în chip esențial. Refăcând epic „o vastă «cântare a pătimirii noastre»" (Dan Zamfirescu), această „grandioasă epopee a vieții rurale transilvane" (Ș. Cioculescu), a rezistenței nețărmurite a perenului la pretenția efemerului de a-l dizloca, se construiește, ca orice epopee, pe o complexă și violentă „ciocnire între civilizații". În consecință, întreaga substanță și viziune a cărții se structurează în profunzime pe dimensiunea unui amplu și dramatic conflict (atât cel social-politic cât și cel personal, Banu-Branga), schematic și maniheic, dar în perfect acord cu datele lumii evocate, ca în baladele populare sau în eposurile eroice din vârstele primare ale omenirii. Asistăm prin urmare la o opoziție fundamentală (urmărită în toate registrele stilistice) între două civilizații distincte și net separate, între cea pastoral-țărănească, românească și cea citadină, apuseană, între „lumea originară a românismului" și „lumea coruptă și colorată a orașului teutonic" (M. Popa), între spațiul deschis, pur și purificator al Muntelui și cel închis și impur („gheenă") al Cetății. Astfel, cu religiile ei recepte și cu națiunile ei privilegiate (deși nu mai puțin adverse, după cum o demonstrează conflictele mocnite dintre austrieci și saxoni, imperiali și provinciali, nobili și burghezi, catolici și protestanți etc.), cu regulile de fier ale breslelor, cu rolul ei în infernalul mecanism piramidal al „Stăpânirii" (valahii- magnații și Cetatea- împărăția și papalitatea) și cu toată acea atmosferă malefică ce însoțește exercitarea Puterii, întreaga civilizație burgheză din cetatea autonomă săsească a Sibiului întruchipează un principiu coercitiv și punitiv, distrugător și vorace, ce-și urmărește doar propria-i multiplicare și expansiune (pe seama altora) cu oarba „inteligență" a unui virus mortal. La antipod, întreaga lume a Vlașinilor, de la străvechea rânduială a transhumanței până la deciziile majore ale prezentului, se întemeiază, în chip esențial și dincolo de orice contingent, pe valoarea supremă a *libertății*. Locuind un peisaj grandios, primordial și aspru, de o vastitate cosmică, ce coboară până la poalele Istoriei, satul e văzut fără idilism și schematizare, totuși în simplitatea sa arhetipală, de matrice a neamului românesc, realitate originară venită din neguri de arhaicitate și mit. Adăpostit de vânturile istoriei acolo sus, în fortăreața munților și privilegiat de distanța temporală asumată, satul își mai păstrează (încă) caracterul de prezență cu adevărat metafizică în materialitatea lui copleșitoare, cristalină și eternă, necoruptă de influențe străine și neîmputinată de abraziunea timpurilor mai noi. Ca atare, structura lui comunitară fundamentală e încă vechea obște, condusă de marii juzi, slujbele religioase (supuse prigoanei) sunt încă oficiate de oieri sub cerul liber, ca în zorii creștinismului și însăși dragostea (detaliată de autoare cu vechiul ei instrumentar analitic, deși într-un cu totul alt context) se supune și ea acelorași străvechi cutume transmise dintotdeauna. Un sentiment cosmic mai strălucinează încă din adâncuri toate dimensiunile vieții patriarhale a satului de păstori (obiceiuri, ocupații, sărbători etc.). Surprinsă în toată complexitatea ei, de la pitorescul etnografic, exterior, la resorturile ei intime și de la viața celui mai mic fragment la

Scanned with OKEN Scanner

marile ritmuri sezoniere ale traiului păstoresc, ca într-o veritabilă monografie de antropologie (istorică) a satului de munte, această viață apare însă totodată transfigurată poematic într-o „epopee păstorească" ce proiectează referențialul în mit. Totuşi, primează acum nu dimensiunea mitică de extracție magico-mitologică, ci aceea a *Istoriei* înseşi înălțate prin jertfă la rang de mit, pentru că vârsta de aur a rămas în urmă, „vremile" au năvălit necruțător peste oameni până şi sus, în creierii munților Vlaşini şi ethosul tradițional e obligat să se redefinească în termenii, seculari şi pragmatici, ai moralei şi supraviețuirii. Într-adevăr, romanul nu e altceva decât tocmai cronica acestei tragice „căderi în Timp" a ultimelor redute ale identității româneşti din Ardeal, dar şi a „eroismului anonim al maselor populare transilvănene" (Dan Zamfirescu) care au reuşit prin dârzenie şi luptă să străbată şi să învingă o istorie potrivnică, fără a-şi pierde sufletul şi ființa. Omogenă, închisă şi solidară, dăinuind prin unica tărie a sentimentului ei de comunitate („nu suntem o mână de oameni, suntem o lume"), lumea Vlaşinilor nu poate fi atacată cu succes decât din interior, prin dezbinare şi corupere. Înfrântă vremelnic prin trădare şi silită la un cvasi-biblic exod în teribila noapte „a Vavilonului", ea îşi va lua în cele din urmă revanşa, căci victoria cozilor de topor şi a stăpânilor din umbră nu poate fi decât temporară. Toată această dialectică istorică nu se desfăşoară însă în gol, ci se articulează pe un solid material antropologic, pe o umanitate bogată ce alcătuieşte un tablou colectiv impunător (de o consistență şi o forță impresionante), ce nu exclude, ci potențează profilurile individuale. Croite pe acelaşi tipar de epopee, siluetele apar supradimensionate până la colosal – astfel, confruntarea dintre Banu şi Branga capătă proporțiile unei adevărate ciocniri între titani. Firile sunt robuste, voluntare, nedisimulate, naturile pătimaşe (bărbații sunt „bărbătoi", femeile „zmeoaice"), tulburate de un eros primitiv, violent ca o forță a naturii, dar trădând nu o dată surprinzătoare izbucniri de tandrețe. În ciuda concreteței sale, Alexa Banu păstrează ceva din desenul idealizat al unei statui monumentale: nu întâmplător, moartea sa simbolică o anticipează pe cea a lui Horia, tot aşa cum ultimele sale cuvinte, îndemn la salvgardarea memoriei şi astfel la prezervarea identității, nu fac decât să răsfrângă ecourile unei voci, ale unei voințe şi ale unei conştiințe colective. În schimb, portretul lui Nicolae Branga e o reuşită deplină a romanului. Întruchipând eroul integral „rău" contrapus figurii luminoase a lui Alexa, Branga e în realitate „motorul" întregii cărți şi o prezență fizică şi psihică copleşitoare. Temperamental, dar şi calculat, neînfricat şi înzestrat cu calități excepționale, o mai adâncă înțelegere a circumstanțelor îl transformă, în absența oricărei morale, în exponentul unui venal spirit proto-capitalist ce-l izolează de comunitatea sa, punând astfel bazele trădării. Alimentată de uriaşe energii (pervertite însă de un suflet josnic), prestația sa se nutreşte dintr-o nesfârşită capacitate de a urî, dintr-o sete de distrugere şi dintr-o patimă de a dobândi dusă la extrem (specifică mai ales literaturii transilvane), care sfârşesc prin a aboli orice scrupul şi orice limite, convertindu-i toate valențele umane într-o „mare ambiție rea" (I. Negoițescu). Impresionând până la sfârşit ca revărsare dezlănțuită de pură energie întunecată, Branga inspiră un sentiment genuin de „măreție negativă" (I. Negoițescu), admirabil sugerată estetic. Singurătatea sa fundamentală (opusă solidarității dusă până la sacrificiu a semenilor săi), acumularea neîncetată de crime şi trădări, consecvența caracterului său odios, cantitatea de rău strânsă într-însul ca urmare a dublului său hybris, erotic şi social, toate acestea îi potențează personajul la dimensiuni cu adevărat tragice. Memorabile sunt însă şi alte fizionomii din roman: silueta fină şi nervoasă, de o mare frumusețe şi forță interioară a Istinei, figura de ispăşitoare a Salomiei şi cea contorsionată de povara tainei a lui Tănase, ori portretul de grup al Vlaşinilor sau cel al reprezentanților Cetății (primarul Helmuth Grommer, Pater Istvan, iezuitul, Ianek, ostaşul etc.). Ilustrând varietatea (mai puțin frecventată) a romanului istoric ardelean, cartea îşi ordonează sever materia în 37 de capitole, potrivit unui plan epic riguros. Atmosfera nu mai e mitico-lirică, ca în romanul istorico-rural de extracție moldovenească, nici epică,precum în cel sudist, ci tragică, de un profund dramatism lăuntric, exteriorizat însă cu reținere, printr-o maximă economie de mijloace, în contururi aspre, simple şi esențiale, de xilogravură, ce nu exclud însă ample pagini

Scanned with OKEN Scanner

de autentic poem în proză, însufleţite de prospeţimile unui lirism răscolitor, fraged şi pur. Bazat pe cunoaşterea „de la sursă" a realităţilor evocate şi menit să îndeplinească prin simpla expunere a cazului, fără urmă de didacticism, „o datorie, o misiune" („să ridic obrocul aşezat pe întâmplările dramatice ale neamului transilvan"), întreg universul artistic impresionează prin maiestate, echilibru şi perfectă adecvare a mijloacelor de expresie la specificul lumii readuse la viaţă din pulberile trecutului. Astfel, fresca de ansamblu, grandioasă, e realizată numai în tonuri de alb, negru şi roşu amintind cromatica austeră, dar atât de bogată în semnificaţii, a vechilor costume din Mărginime. Născută dintr-o aceeaşi matrice stilistică, imagistica are şi ea candoarea inocent-rafinată a miniaturilor lui Picu Pătruţ. Ritmul epic e dinamic şi totodată sincopat, peisajul, masiv şi primordial, iar caracterele puternice şi încrâncenate, încleştate într-o zdrobitoare confruntare. Până şi elementele spectaculoase ale acţiunii, de adevărat roman de aventuri (care i-au şi atras din partea lui C. Regman calificativul – nedrept sub raportul intenţiei malitioase – de „roman de bâtă şi cojoacă"), sunt perfect integrate în context. Mustind de seve tari şi îmbinând armonios arome rustice, arhaice şi regionale într-o rostire neaoşă, bolovănoasă şi butucănoasă, aparent rudimentară, dar de o suverană naturaleţe şi expresivitate, aptă a se mlădia pe deplin potrivit împrejurărilor, limba operei (tot atât a autoarei cât şi a personajelor) constituie în sine o izbândă artistică de proporţii. Complex artefact, elaborat cu o adâncă cunoaştere şi un bun meşteşug, limbajul acesta întemeiază un original stil pastoral de o clasică rusticitate, ca în traducerile homerice ale lui Murnu, cu potenţe expresive ce se dezvăluie, paradoxal, în chiar echilibrul şi sobrietatea exprimării sacadate, adesea aspre, de o autoconstrânsă vibraţie. Invalidând echivalarea – adesea nelegitimă – operată de gustul timpului nostru între modernitate (ca temă şi atitudine existenţial-artistică) şi valoare, această „proză grea de sevele naturii brute, grea de viaţă milenară, de suferinţă colectivă, culminând cu descrierea unei transhumanţe tragice, sub silniciile istoriei" constituie „o nestrămutată dovadă că ne aflăm în faţa unui artist veritabil şi a unei opere ce trebuie apreciată" (I. Negoiţescu), dincolo de orice prejudecată literară (şi nu numai).

EDIŢII: *Plecarea Vlaşinilor*, Bucureşti, 1964; ed. a II-a 1967; ed. a III-a, cu un cuvânt înainte al autoarei, postfaţă de Dan Zamfirescu, Bucureşti, 1974; *Plecarea Vlaşinilor*, Bucureşti, 1981; *Plecarea Vlaşinilor*, prefaţă şi curriculum vitae de Teodor Vârgolici, Bucureşti, 1998.

REFERINŢE CRITICE: Gh. Achiţei, în „Lupta de clasă", nov. 1964; Corneliu Săleu, în „Revista Mitropolia Banatului", nr. 1011, 1964; Alex Bălgrădeanu, în „Drumul socialismului", 22 oct. 1964; Livia Dobrotă, în „Lupta de clasă", 1965; C. Livescu, în „Viaţa Românească", nr. 5, 1966; I. Negoiţescu, *Scriitori moderni*, 1966; M. Teodor, în „Argeş", iulie 1967; M. Popa, în „Luceafărul", iulie 1967; C. Cubleşan, în „Luceafărul", 1967; M. Popa, *Dicţionar de literatură română contemporană*, 1971 (ed. a II-a 1977); Maria Fanache, în „Transilvania", nr. 3, 1973; Dan Zamfirescu, în „Luceafărul", nr. 21, 1973; Paul Anghel, în „România liberă", 1974; Veronica Porumbacu, în „Astra", nr. 4, 1973; M. Diaconescu, în „Luceafărul", nr. 19, 1976; V. Burduja, în „Cronica", nr. 37, 1979; I. Buzaşi, în „Transilvania", nr. 6, 1979; V. Netea, în „Săptămâna", nr. 438, 1979; C. Regman, în „Viaţa Românească", nr. 7, 1979; Elena Tacciu, în „România literară", nr. 22, 1979; Bucur Ţincu, în „Luceafărul", nr. 36, 1979; V. Chifor, în „Transilvania", nr. 3, 1980; Fr. Păcurariu, în „Steaua", nr. 2, 1980; N. Georgescu, în „Luceafărul", nr. 38, 1981; I. Postelnicu, în „Transilvania", nr. 6, 1981; C. Căliman, în „Contemporanul", nr. 9, 1983; E. Manu, în „România literară", nr. 12, 1985; A. Sasu, M. Vartic (ed.), *Romanul românesc în interviuri*, II, 1986; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, III, 1987; Al. George, în „România literară", nr. 2, 1988; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, 1991; D. Micu, *Istoria literaturii române*, 2000.

L. D. R.

PLICUL NEGRU — Roman de Norman Manea, a apărut la Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986. La apariţie, romanul a întâmpinat şicane din partea cenzurii, care i-a impus trei remanieri succesive. În *Despre clovni*, **N. M.** rememorează istoria accidentată a editării volumului, reproducând referatul celui de-al doilea cenzor, menit (culmea!) nu să-l desfiinţeze, ci să-i ofere o şansă. Este o lectură extrem de instructivă pentru felul în care o ideologie totalitară îşi propune să retuşeze o viziune artistică. Tacticile cele mai insidioase vizează redirecţionarea criticii dinspre societatea românească spre cea occidentală, minimalizarea culpei istorice şi naţionale (fascism, antisemitism), cosmetizarea analizei sociale (scoaterea pasajelor despre mizeriile vieţii cotidiene), evitarea temelor sumbre (claustrarea, falsitatea, ratarea, lipsa de orizont,

Scanned with OKEN Scanner

sinuciderea etc.). „O înfruntare epuizantă, concluzionează scriitorul, cu un adversar încăpățânat și demonic, care inventa mereu alte exigențe absurde. Timp de aproape o jumătate de an a continuat lupta pentru fiecare pagină, fiecare frază, fiecare cuvânt."

Plicul negru face parte din familia romanelor de analiză socială și psihologică prin care scriitorii deceniilor șase și șapte (Alexandru Ivasiuc, Marin Preda, Augustin Buzura sau Mircea Ciobanu) au construit marea frescă epică a socialismului „real" din România. Cândva, în anii optzeci, un narator – numit de prieteni Mynheer – rememorează și reface narativ destinul unei familii retezat undeva în anii patruzeci. Acest dublu punct de reper temporal are rolul de a pune în relație, după cum observa deja cu promptitudine cenzorul cărții, două regimuri totalitare, dictatura fascistă și societatea comunistă. Un paralelism asemănător, între Hitler și Stalin, fusese dezvoltat și de Vasili Grossman, în romanul *Viață și destin*. Chiar dacă, în *Despre clovni*, **N. M.** este atent să sublinieze diferențele dintre cele două ideologii concentraționare, ceea ce le apropie este tensiunea dezumanizantă exercitată asupra subiecților lor. Preluat dintr-un interviu al lui Camil Petrescu, în care acesta mărturisea că ar lucra la un roman intitulat *Plicul negru*, titlul volumului, cu aura sa funebră, dă cheia întregii atmosfere și indică declanșatorul intrigii. La fel cum în piesa lui Caragiale „scrisoarea pierdută" pornea o serie de încurcături comice, tot așa o scrisoare de doliu, cu o neliniștitoare emblemă tricefală (reprezentând un zeu mistic – Serapis? -, cu trei capete, de lup, leu și câine) este cauza morții tragice (atac vascular sau sinucidere?) a lui Marcu Vancea. Lăsându-se să se înțeleagă că ar fi o posibilă siglă a Gărzii de Fier, figura tricefală folosită ca antet sugerează o amenințare precisă și directă. Octavian, autorul presupus al anonimei scrisori, o intenționase ca o modalitate de presiune și șantaj, pentru a-l obliga pe Marcu să stopeze căsătoria fiicei sale, Sonia, cu un revoluționar străin. Moartea tatălui retează destinul întregii familii: fratele mai mare, Mircea Claudiu, fuge în Argentina, în urma unui proces de demascare comunistă, Sonia pleacă și ea în misionariat revoluționar împreună cu noul ei soț, iar fiul cel mic, Anatol Dominic, rămâne să îi poarte de grijă mamei sale, Dida, suferind vicisitudinile regimului (în urma unui scandal politic, este dat afară din învățământ și eșuează ca recepționer la un hotel numit, ca o metaforă a condiției precare a protagonistului, „Tranzit"). El este cel care, primind o scrisoare de la Mircea Claudiu, încearcă să reconstituie, după patru decenii, circumstanțele tragediei, vizitând-o pe soția lui Octavian (acesta fugise între timp de acasă) și purtând discuții cu foști prieteni și cunoscuți din epocă, cum sunt doctorul psihiatru Marga sau jurnalistul devenit autor de petiții și reclamații Matei Gafton. O altă hermeneutică a emblemei tricefale accentuează ideea de anchetă tragică întreprinsă de Anatol Dominic în propria biografie. Interpretată ca o siglă a trecutului, prezentului și viitorului (reprezentate sub tripla figură a unui copil, a unui matur și a unui bătrân), emblema trimite la mitul lui Oedip, cel care, într-o variantă a legendei, ucide Sfinxul dând, la întrebarea „Cine umblă dimineața în patru picioare, la amiază în două și seara în trei?", răspunsul corect „Omul!" (în cele trei ipostaze de vârstă). Asemenea lui Oedip, protagonistul explorează resorturile întâmplării care i-a schimbat destinul, aruncându-l pe o orbită excentrică, dezaxată. Plicul negru este într-un fel cutia neagră pe care se păstrează înregistrat scenariul catastrofei. Întoarcerea către trecut este o adevărată probă inițiatică, cu pericole uneori insurmontabile, cu revelații greu de suportat. Anatol Dominic regresează în timp cu ceva din spaima dar și din fascinația lui Oedip înfruntând Sfinxul. Această atracție meduzeică, cu deznodământ sumbru (așa cum Oedip își scoate ochii, Anatol se sinucide), sugerează că autocunoașterea vizează zone inconștiente profund problematice. Faptul că protagonistul refuză principial ședințele de psihanaliză practicate de doctorul Marga revelează ceva din zidul de cenzuri în spatele cărora el s-a baricadat. Personajul lui Anatol Dominic, cel care, după moartea tatălui, rămâne singurul ocrotitor al mamei sale, pare a fi construit pe un complex oedipian. Nevroza sa pare a fi rezultatul identificării fantasmatice cu Octavian, cel care i-a materializat, poate involuntar, dorința inconștientă, dar nu mai puțin culpabilă, de dispariție a tatălui. Pentru această interpretare pledează și insistența cu care Anatol o vizitează pe soția lui Octavian, ca

Scanned with OKEN Scanner

şi cum, în mod compulsiv, el ar prelua locul acestui dublu temut al său pe lângă cea pe care o numeşte, din nou sugestiv, „Venera". Dar Anatol Dominic nu este singurul personaj cu o psihologie contorsionată. Dimpotrivă, toate figurile din roman se subordonează unei meta-tipologii, caracteristică scrierilor lui **N. M.**, pe care am putea-o numi, cu o expresie a lui Dostoievski, „omul în subterană". Scriitorul ar putea să asume cuvintele unui personaj al său (soţia lui Octavian), care mărturiseşte că se simte obligat să vorbească „despre monstruozităţi. Despre interioritate, despre sufletul plin de ceţuri şi văgăuni. Unde şuieră şerpi şi se dezlănţuie corbii. Fără eliberare, fără compensaţii. Fără vană de aerisire, vreau să spun... Aparenţele insului n-ar lăsa impresia că grozăvia e aşa mare. Mimează cam toate gesturile firesti. Desigur, dereglări pot fi observate, dar global, de la distanţă, actele fundamentale par îndeplinite. N-ai crede, dedesubt, deformări catastrofice. Instincte profund deviate şi nici o ieşire." Există cel puţin două explicaţii pentru retragerea generalizată a personajelor lui **N. M.** în catacombele propriului psihism, una personală şi alta colectivă. Aproape fiecare figură este construită pe nucleul unei traume personale, indiferent dacă aceasta este relevată sau nu în roman. Anatol Dominic, în afara complexului oedipian pe care i l-am diagnosticat, este obsedat de un incident din adolescenţă, când a lovit cu bicicleta o bătrână. Accidentul l-a marcat ca o adevărată întâlnire cu moartea, cu „hârca putredă", cu „ştirba cheală şi puturoasă, călare pe mătură" (să fi fost percepută bătrâna ca o ipostază a „mamei teribile", a imaginii fantasmatice a mamei transformate într-un monstru datorită cenzurii incestului ce apasă asupra ei?). Octavian, cel care a provocat destrămarea familiei Marcu, este la rândul său atât de traumatizat de căsătoria Soniei, încât se retrage pentru restul vieţii între surdo-muţi, reacţie autistă severă, ca formă de refuz complet al comunicării cu semenii. Şi micul grup de personaje care gravitează în jurul naratorului sunt însemnate cu stigmate traumatice. Irina, iubirea neîmplinită a lui Mynheer, nu reuşeşte să stabilească nici o relaţie afectivă stabilă, eşuează în mai multe căsătorii, rămâne o solitară. Unul dintre pretendenţii ei este marcat de o „întâmplare de război", o scenă de prizonierat (ce aminteşte de scenele de deportare din *Octombrie, ora opt*), în care, bănuim, foamea şi instinctul de supravieţuire l-au împins la gesturi bestiale. Un alt prieten, Ianuli, revoluţionar grec refugiat în România, poartă obsesia sinuciderii tatălui său din cauza opţiunilor politice ale fiului. Nu întâmplător, cel care face legătura între cele două grupuri de personaje (din jurul protagonistului Anatol Dominic şi din jurul naratorului Mynheer) este doctorul Marga, un psihiatru specializat în psihologia claustrării. Dincolo de patologia individuală se desfăşoară, însă, o traumă colectivă, care apasă şi îi mutilează pe toţi deopotrivă. Dacă o parte din povestirile din *Octombrie, ora opt* explorau efectele Holocaustului, ale persecuţiei evreilor într-un regim nazist, *Plicul negru* se apleacă asupra Gulagului, a persecuţiei într-un regim totalitar complementar, cel comunist. Fără a fi neapărat încarcerate sau deportate, personajele din roman trăiesc într-o lume ca un uriaş univers concentraţionar. Ca şi în cazul viziunii hipocoristice prin care era privită realitatea în *Octombrie, ora opt*, **N. M.** nu adoptă punctul de vedere al unui autor omniscient, care critică din afară, global, un sistem totalitar, ci intră în infraistoria fiecărui individ strivit de sistem. Mynheer percepe adeseori realitatea prin culorile unui coşmar kafkian, în care îngeri şi diavoli, sub chipuri de funcţionari şi inchizitori, îi decid destinul. Toate personajele trăiesc într-o atmosferă sufocantă, iar sentimentul intim pe care îl au asupra vieţii şi a sorţii este caracteristic pentru devitalizarea şi demotivarea pe care „cetatea totală" o induce supuşilor săi. Toţi trăiesc cu senzaţia că momentul de alegere a trecut, că destinul s-a consumat, că nimic nu mai poate fi schimbat sau reînceput. Generalizarea metafizică a sentimentului de pierdere a libertăţii sociale la conceptul de destin implacabil indică momentul în care ideologia totalitară atacă însăşi fibra umanităţii indivizilor. **N. M.** reface, asupra regimului comunist şi cu mijloacele scriitorului, studiile de patologie a autismului întreprinse de Bruno Betthelheim asupra supravieţuitorilor din lagărele naziste. Personajele sale sunt nişte oameni refulaţi nu doar în subterana propriei psihologii, ci şi a unei societăţi aberante. Dedublaţi, oferind o mască de suprafaţă şi o

Scanned with OKEN Scanner

personalitate de adâncime, toți duc o viață schizoidă, cu discursuri paralele. Într-o comparație implicită a României comuniste cu Argentina din timpul dictaturii militare, **N. M.** imaginează Asociația surdo-muților ca o replică la societatea orbilor din romanul *Despre eroi și morminte* al lui Ernesto Sábato. Comunitatea surdo-muților în care se refugiază Octavian este o alegorie pentru condiția locuitorilor cetății totale. Efectele presiunii disociante se fac simțite la toate nivelurile romanului, pe palierele triadei protagonist – narator – autor. Protagonistul cărții, Anatol Dominic, pune în practică o tactică existențială menită să-l decalceze și să-l izoleze de sistem. Dezimplicat dintr-o societate în care nu se recunoaște, el este într-o anumită măsură un musilian „om fără însușiri". *Nepăsarea* pe care o teoretizează este o formă de refuz, tragic în esența sa, de a asuma rolul social pe care i-l impune regimul. Expansiv și sobru, elegant și familiar, imprevizibil, el joacă tot timpul un rol, care îi șochează, îi sperie sau îi îndepărtează pe ceilalți. Doctorul Marga califică histrionismul prietenului său drept o „manevră de evaziune", o „strategie a mistificării". Prezent între semeni doar prin măști, Anatol Dominic își creează statutul unui excentric, al unei singularități ce nu poate fi manipulată în cadrul ingineriei sociale de creare a „omului nou". Naratorul Mynheer este și el un personaj absent parcă din propriul destin, însingurat până la a avea percepții halucinate, de deprivare senzorială. El se izolează programatic de cei din jur, dispărând parcă într-o gaură neagră, de care doar agenți îngrijorați ai poliției politice (cum este ambiguul Toma) mai au curiozitatea să se apropie. În această claustrare solipsistă, el încearcă de fapt o ultimă și radicală formă de salvare, ceea ce el numește „terapia negării". Negând lumea bolnavă din jurul său, Mynheer păstrează o relație cu normalitatea doar prin scris. Transformați din oameni reali în personaje, Anatol Dominic și cunoscuții săi devin un fel de pseudopode protejate prin care naratorul palpează realitatea din afară. În raport cu naratorul, ei sunt niște substituți, niște înlocuitori, alter-egouri ce funcționează ca măști, printr-un fel de reduplicare la nivelul artei a „strategiei mistificării" practicate de Anatol Dominic la nivelul existenței. În sfârșit, autorul însuși al romanului, mai bine spus conștiința sa auctorială, pare a pune în practică la nivelul scriiturii poetica lui Mynheer, aceea a deghizării ca artă. Scrisul pare a fi pentru **N. M.** atât o formă de expresie, cât și de protecție. Firele simple ale intrigii, așa cum am încercat să le degaj aici, sunt în fapt extraordinar de complicate și absconse (mărturisesc, cu un fel de oroare fascinată, a fi beneficiat de lămuririle aduse romanului de referatul cenzorului, scris cu precizia unui anchetator obișnuit să deslușească cea mai obscură cazuistică). Dincolo de esopismul alexandrin menit să inducă în eroare cenzura, dificultatea scriiturii lui **N. M.** pare a proveni din faptul că ea este o traumă rațională stilistic. *Plicul negru* este o virtuoasă mostră de ritualizare estetică a evaziunii. Stilul este imploziv, aluvionar, se delectează în ocoluri și perifraze mentale, nu numește niciodată direct, nu lămurește nimic definitiv, într-o dorință presantă de a amâna cât mai mult livrarea sensului, de a împiedica înțelegerea. Romanul nu reacționează la imperativele clarității și inteligibilității, fiindcă autorul preferă arhitecturii geometrice formele organice. Logica aristotelică este înlocuită cu dinamica contradictoriului (o simplă mostră: „A închis deschis ochii"), mai aptă să surprindă o realitate multiformă, în mișcare, nenoțională, aleatorie. Emițătorul narațiunii este extraordinar de mobil, negând și el principiul terțului exclus, printr-o continuă migrație între ipostazele de personaj narator, actor sau spectator al celuilalt, comentator colectiv (un fel de părere publică), autor omniscient sau autor minimalist, care povestește ca prin ceață (a memoriei, a reveriei, a creației). Aceasta fiindcă meandrele stilului sunt în fapt sinuoasele trasee ale descărcării angoaselor, ale amenajării unui minim spațiu de confort psihic, al recreării și conservării normalității într-o lume alienată.

EDIȚII: *Plicul negru*, ediție revăzută, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996. Ediția restaurează varianta inițială, mutilată de cenzură.

TRADUCERI: *Der Schwarze Briefumschlag*, Hanser Verlag, Germania, 1995; *The Black Envelope*, Farrar, Straus, Giroux, USA, 1995; *The Black Envelope*, Northwestern University Press, USA, 1996; *The Black Envelope*, Faber & Faber, Anglia, 1996; *Ha'maatafa Ha'sshova*, Schocken, Israel, 1998; *La busta nera*, Baldini & Castoldi, Italia, 1999; *Den Sorte Konvolut*, Kiese, Norvegia, 1999.

REFERINȚE CRITICE: Marian Papahagi, în „Tribuna", 4 septembrie 1986; Ovid S. Crohmălniceanu, în „România

Scanned with OKEN Scanner

literară", 11 septembrie 1986; Ioan Holban, în „Cronica", 19 septembrie 1986; Liviu Petrescu, în „Steaua", octombrie 1986; Cornel Moraru, în „Vatra", octombrie 1986; Virgil Podoabă, în „Vatra", aprilie 1993; Matei Călinescu, în „Boston Globe", 11 iunie 1995; Larry Wolf, în „New York Times Books Review", 25 iunie 1995; Beatrix Lagner, în „Suddeutsche Zeitung", 11 noiembrie 1995; Keneth Murphy, în „Houston Chronicle", noiembrie 1995; Laurențiu Ulici, în „Curierul Românesc", 4 aprilie 1996; Paul Bailey, în „Times Literary Supplement", 10 mai 1996; Jurgen Verdofsky, în „Frankfurter Rundschau", 23 septembrie 1996; Maria Green, în „World Literature Today", toamna 1996; Tamar Landau, în „Ha'aretz", 3 februarie 1999; Enzo di Mauro, în „Corriere della Sera", 22 septembrie 1999; Mauro Martini, în „Il Manifesto", 2 octombrie 1999; Carlo De Biase, în „Gazzetta del Sud", 5 octombrie 1999; Claudio Magris, în „Corriere della Sera", 31 octombrie 1999; Antonio Gnoli, în „La Reppublica", 20 noiembrie 1999; Karsten Alnaes, în „Dagbladet", Norvegia, 1 decembrie 1999; Terje Stemland, în „Aftenpost", Norvegia, 13 decembrie 1999.

C. B.

PLUMB — Volum de poezii de George Bacovia, apărut la București, 1916, într-un tiraj de 500 exemplare. Momentul apariției, ajunul intrării României în primul război mondial, este impropriu unei receptări mai largi a poetului. Excepție fac N. Davidescu, Ion Vinea, Al. Macedonski. În Flacăra, nr.36 din 18 iunie 1916, ultimul îi dedică următoarea epigramă: „Poete scump, pe frunte porți mândre foi de aur/ Căci singur până astăzi din plumb făcut-ai aur".

Universul imaginat de **B.** în volumul *Plumb* poate fi reprezentat printr-o rețea de cercuri în mișcare descrescândă, terifiantă reducție la un punct inert. Formele existenței vii se înscriu pe un astfel de traseu concentric în dispariție, vegheate de o pasăre rău prevestitoare: „Vâslind un corb vine din fund,/ Tăind orizontul diametral" (*Amurg de iarnă*). Mai clar ar fi să spunem că geometria textului bacovian descrie o rotire în restrângere și cădere, sugestie a unui iminent crepuscul. La finalul acestei rotiri cu circumferința în diminuare, negrul corb își va fi încheiat lugubra călătorie, el se va confunda cu punctul vlăguit de viață, peisajul devenind cel din *Pulvis*: „Imensitate, veșnicie,/ Pe când eu tremur în delir,/ Cu ce supremă ironie/ Arăți în fund un cimitir". Surprinzătoare contingențe cu arta expresionistă se află în această învârtire în picaj, revelație a eșecului absolut. Ca și la expresioniști (Georg Trakl, Gottfried Benn), traiectoria în cercuri coborâtoare a poemelor bacoviene exprimă „gustul exasperării și al morții" (Jean-Michel Palmier, *L'Expressionisme comme revolte*, Paris, 1978). Urâtului sau plictisului simbolist li se substituie prozaicul cotidian, ineficiența sugestiei, prezența unei lumi ontologic „eronate" (*Plumb de toamnă*). Produs al experienței decadentismului („am fost și rămân un poet al decadenții", interviu realizat de I. Valerian în 1929), versurile din *Plumb* se aliniază la spiritul veacului într-o formulă similară cu lirica expresionistă. Faptul se explică prin folosirea, în ambele situații, a surselor oferite de simbolismul francez în variantă decadentă. Și expresionismul, ca și creația lui **B.** sunt emanații postsimboliste, mai exact postdecadente. Această situare estetică lămurește de ce poetul român cultivă într-un spirit sincronic motive comune cu orizonturile tematice expresioniste, ale căror cristalizări se petreceau aproape simultan cu elaborarea propriilor sale poeme din volumul *Plumb*. Numindu-l postdecadent, spunem despre **B.** un adevăr estetic. La fel, nu credem că suntem în eroare numindu-i tot astfel pe expresioniști. Dar numindu-l expresionist pe **B.** riscăm întrucâtva o confuzie, pentru că îi oferim o etichetă de împrumut. Poetul nostru seamănă în discursul său cu expresioniștii, deși nu s-a format în interiorul climatului generat de acești poeți. Adevăratul nume ce s-ar putea da creației poetului român este acela de bacovianism, proiecție originală, autohtonă, a meandrelor postdecadente. Imaginarul bacovian se subsumează unui absolut paradigmatic: lumea este cădere. De oriunde am decupa o secvență și indiferent dacă obiectul ei ar fi materia cosmică, spectacolul uman sau ființa poetică, dincolo de scenariul textual prezidează, asemenea unui fatum, căderea. Alunecarea, dispariția, curgerea, declinul, îngălbenirea, degradarea, pierderea de sine, în alienare mută ori în nebunie răcnită, scufundare în „hăul" care „toate adună", ca o groapă insațiabilă, sunt fețele (metaforice) ale aceleași căderi, activă pretutindeni, ca și cum ar corespunde unui numitor simbolizant comun al limbajului: tot ce se poate închipui în rostire se derulează ca o ratare. Schema oricărei imagini urmează un traiect coborâtor, de la plânsul omului

Scanned with OKEN Scanner

(*Melancolie, Toamnă, Nocturnă*: „plâng, şi nu ştiu unde să mă duc") la plânsul materiei (*Lacustră*), de la transcendenţa goală sau pustie (*Gol, Rar*) la eşecul relaţiei cu celălalt (*Nevroză, Decembre, Plumb*). Ploaia figurează o diagramă în cădere, la fel ninsoarea, dar şi delirul ca efect al logosului dezechilibrat, închiderea culorilor în amurg, în vânătul cadaveric ori în noianul negrului (*Negru*). La fel declinul corpului, sugerat de fruntea aplecată, de scheletul rătăcitor, de durerea ostenitoare, iminentă căderii (*Trudit*). Global privite, metaforele căderii sunt semne ale neantizării. Universul primeşte „chipul" unei fiinţe impersonale, roasă de propria-i autodistrugere. Cine este „materia" din poemul *Lacustră*, al cărei plâns e auzit noapte de noapte de către poet? „Aud materia plângând" numeşte entitatea originară, situată dincolo de lume şi dincolo de om, din care derivă orice fiinţare, diversitatea fenomenologică. „Materia" se arată a fi, dacă este să acceptăm ideea lui Heidegger, însăşi Fiinţa (Sein), iar plânsul adevărul condiţiei sale, ajuns să fie exprimat prin rostirea poetului: „opera literară este locul unde se petrece revelarea marelui adevăr" (Heidegger, *Originea operei de artă*, Bucureşti, 1982). **B.** pare să fi făcut să se audă „plânsul" ontic, partea ascunsă, tragică, a Fiinţei. La nivelul „prozaicilor pământeni" tragicul constituie o componentă banală a existenţei. Reflex al tragicului universal, el se reflectă în „proza" omului concret, în realul vieţii, desfăcut de clasificările rigide şi de deşartele speranţe. **B.** nu are deschidere spre iluzie. Nici un vis nu supravieţuieşte în acest spaţiu al căderii: „Azi a murit şi visul meu final" (*Singur*). Viaţa aglomerată de întâmplări banale şi incongruente îl invadează pe omul oraşului, alienându-l. Spaţiul străzii, al parcului, al cârciumii şi al cafenelei, atmosfera de noapte grea a pieţelor şi mahalalelor cu tristele case (*Sonet*), capriciile vremii etc. consumă fără glorie evenimentele zilei, reducându-le la dimensiunea unei „provincii" spirituale, înfăţişate în „note" şi „tablouri", mereu aceleaşi, încât cele petrecute o dată în acest spaţiu par edificatoare pentru totdeauna. Manifestările lumii sunt o repetare plată, mecanică bufonadă de gesturi şi lucitoare nimicuri. Cuvântul potrivit să numească aparenta forfotă a acestei lumi este acela de monotonie. Pentru **B.**, totul e mereu la fel, sub aparenta derulare de noi secvenţe, se reia la infinit una singură. În interviul realizat de I. Valerian în 1927, citim: „Aici în provincie, viaţa se scurge monoton. E destul să trăieşti o zi, ca să-ţi închipui cum se vor desfăşura toate celelalte până la sfârşitul vieţii". În versurile volumului regăsim transfigurarea aceleaşi stări: „O nouă primăvară pe vechile dureri..." (*Nervi de primăvară*). Un rău iminent, catastrofic, se întinde peste târg ca o molimă, el pare a purta numele de boală a plumbului, ca în imaginea panoramică din *Plumb de toamnă*. Cine nu moare, atacat de ciudata boală, îşi provoacă el însuşi moartea („Un palid visător s-a împuşcat"); cine n-a murit încă şi-a pierdut minţile, producând răcnete pe care ceilalţi le ignoră („Într-o grădină publică, tăcută,/ Pe un nebun l-am auzit răcnind"). Ceea ce determină această frică de a fi ori greaţa de a suporta viaţa vine din sentimentul acut că omul este o creatură rătăcită într-o „lume eronată", originar malefică şi, în cele din urmă, el însuşi exprimă o eroare. Viziune similară cu a gnosticilor, lumea din *Plumb de toamnă* pare a fi stăpânită de Satan şi, în consecinţă, constituie un imperiu al răului, „provincie pustie", părăsită de spiritul divin, încât în acest spaţiu damnat pentru oricine – tânăra fată, palidul visător, nebunul agitat, iubita „uitată", poetul însuşi – „orice speranţă e pierdută". Situat undeva departe sau poate nicăieri, remediul existenţial îi este omului inabordabil, damnaţia la provincializare ontologică definindu-i natura intrinsecă. Spaţiul târgului îşi etalează semnele pustiite de sens ori purtătoare de semnificaţii funeste (soldatul şi popa întâlniţi pe drum prevestesc iminenţa morţii), poetul însuşi se constată „pierdut". Curmarea dublei stări, de rău social şi de rău lăuntric ar putea veni prin mobilizarea puterilor umane. Poetul nu evită contestarea răului: „De-acum, au şi pornit pe lumea eronată/ Ecouri de revoltă şi de jale". Cât de eficiente sunt aceste „ecouri" urmează să fie aflat de la „iubita uitată", cititoare insolită de „probleme sociale". Enigmatica sintagmă „iubita uitată" proiectează aşteptatul răspuns în vag şi melancolie. Alte poezii consacrate „iubitei" (*Nevroză, Decembre, Plumb* etc.) sunt imagini ale unui eros terorizat de spectrul morţii. Poemul *Plumb* este cântecul despre dragostea pierdută, epilogul unei comuniuni în care

Scanned with OKEN Scanner

spațiul intim este receptat ca un cavou, invadat de frig și de vânt.

EDIȚII: *Plumb*, București, 1916; *Plumb*, Râmnicu-Sărat, 1924 (față de ediția princeps, o poezie nouă: *Furtună*); Poezii, prefață de Adrian Maniu, București, 1934; *Opere*, București, 1944; *Poezii*, prefață de Eugen Jebeleanu, București,1956; *Scrieri*, București, 1961; *Opere*, prefață, antologie, note, bibliografie de M. Petroveanu, București, 1978; *Versuri și proză*, București, 1985; *Opere*, prefață de Ion Simuț, București, 1994.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu, *Istoria literaturii contemporane*, București, 1937; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; A. E. Baconsky, *Colocviu critic*, 1957; Agata Grigorescu-Bacovia, *Bacovia*, 1962; I. Negoițescu, *Scriitori moderni*, 1966; N. Manolescu, *Lecturi infidele*, 1966; Gh. Grigurcu, *Bacovia, un asentimental*, 1974; Dinu Flămând, *Introducere în opera lui G. Bacovia*, 1976; I. Caraion, *Bacovia. Sfârșitul continuu*, 1977; Daniel Dimitriu, *Bacovia*, 1982; I. Pop, *Jocul poeziei*, 1985; Mircea Scarlat, *Bacovia*, 1987; V. Fanache, *Bacovia. Ruptura de utopia romantică*, 1994; Ioan Milea, *Lecturi bacoviene*, 1995.

V. F.

POARTA NEAGRĂ — Proză scurtă de Tudor Arghezi. A apărut la Editura Cultura Națională în 1930.

Este al treilea volum în ordinea apariției, după *Cuvinte potrivite* – versuri și *Icoane de lemn* – proză – ale târziului debutant editorial. Tomul urmează unei intense activități publicistice, de peste două decenii, prin care, după ce revenise în țară la sfârșitul anului 1910, **A.** se făcuse cunoscut și recunoscut în primul rând ca pamfletar temut. „Carte anticlericală prin esență" (Pompiliu Constantinescu), *Icoane de lemn* inaugurase o structură ce va fi reluată și în alte volume: ea reunea, într-un mozaic cu variațiuni, 69 de tablete în jurul unui nucleu coordonator, marcând atitudinea de respingere violentă a unei instituții bine cunoscute și încă din interior, Biserica. Alexandru George în *Marele Alpha* evidențiază o anume lipsă de unitate a cărții, pentru că, în jurul titlului se grupează, în fapt, doar câteva texte, celelalte depărtându-se tematic de centru. În schimb, în *Poarta neagră*, se evadează prea arareori dintr-un perimetru bine circumscris, acela al penitenciarului. Legătura de substanță cu *Flori de mucigai*, volum de poezie ce avea să apară un an mai târziu, este evidentă. Că amândouă scrierile sunt generate de o experiență de viață trăită nemijlocit se cunoaște: în timpul ocupației germane, rămas în capitală, **A.** a semnat în presa oficială, în special în „Gazeta Bucureștilor" și în „Scena", activitate pentru care a fost condamnat în procesul ziariștilor colaboraționiști în 1918, alături de I. Slavici. Deținut la închisoarea Văcărești, este grațiat în 1919, prin intervenția, în Parlament, a lui Nicolae Iorga. Împletirea între viață și literatură este atât de strânsă încât deslușirea componentelor ar fi superfluă, câtă vreme valoarea „documentară" a celor două cărți are o minimă relevanță. O alăturare cu *Amintiri din casa morților* este oportună, mai ales că **A.** l-a tradus pe F. M. Dostoievski, deschizându-i cartea cu un *Cuvânt înainte*, datat 1912. „Sunt amintiri adevărate, nu plăsmuiri literare" ne previne tălmăcitorul, aplecat asupra unui univers care era Siberia, „mormânt de visuri, de puteri și de tinerețe". De teama oficialităților, autorul „și-a scris gândurile *pieziș*" (subl. ns.) adică „amintirile lui sunt puse pe socoteala unui mort, ale cărui caiete le-ar fi moștenit. Cenzura știe să se îndoiască de moralitatea ei și să respecte sofisticarea" – notează, cu zâmbet subțire, prefațatorul. Vorbind despre cei șase ani de pușcărie petrecuți de confratele rus condamnat la muncă silnică și de alți patru ani ca soldat pedepsit, nonconformistul dunărean înțelege că „vinovăția lui/ a lui Dostoievski/ purcede, ca toate relele omenești, de la simțire și inteligență. Îndată ce trece de nivelul comun și nemișcat, păstrător de nămoluri depuse cu timpul și sacre, acestea sunt pedepsite". În cazul *Porții neagre*, subiectul narator, sub forma unui eu nedisimulat, este aproape consecvent invizibil; el devine însă un „ochi ciclopic" – am preluat excelenta sintagmă a Marianei Ionescu – ce privește și absoarbe halucinant totul. „Memorialistul își profilează numai umbra de după paravanul vieții trăite aievea, căci poetul îl copleșește și anihilează" (P. Constantinescu). N. Balotă îl compară cu Rabelais, vorbind despre o artă a hiperbolizării, despre o „beție" a exagerării. Rezultatul este un „realism" terifiant, o viziune deformatoare în care „trivialul apare ca o contravaloare a sublimului, monstruosul a grațiosului, macabrul ca o parodie a tragicului, grotescul ca o caricatură a comicului". Dualitatea structurală argheziană devine sursă a unei tensiuni interioare de maxim dramatism. „Polifonicul Arghezi" (C. Ciopraga) alătură, și în acest volum, fragilități delicate și vicii purulente, suavi-

Scanned with OKEN Scanner

tate şi oroare, puritate şi alunecare monstruoasă spre maculare, desene grațioase ale poemului în proză şi pasta vâscoasă a pamfletului virulent, portretul liric şi acela caricatural, hidos sau grotesc. Aparent lipsite de unitate, textele sunt aduse la un numitor comun de personalitatea creatorului dezlănțuit, a cărui frenezie a rostirii nu poate fi zăgăzuită. În 1931, aflat la începutul activității sale literare, Eugen Ionescu semna o cronică la *Poarta neagră* şi afirma că recunoaşte aici modul de funcționare a unei dialectici interne tensionate, născută de inocența contrariată. „Credem într-o candoare arghezian㠻 ca specific şi prim fond sufletesc. Şi această candoare, principiu inițial, generează creația poetică, literatura pamfletară. Printr-un dramatism interior, fondul acesta candid s-a sublimat în sarcasm, sau în pamflet, sau în injurie. Este dramatica unei întinări" astfel încât arta lui **A.** din acel moment ar fi „expresia unui antagonism dinamic, între ideal şi real" iar violența indignării nu poate fi decât „proporțională cu desăvârşita sa candoare inițială" (apud Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații*). Ampla diatribă din capitolul inițial la adresa capitalei unei recente Românii Mari este o culme a valului injurios de care se lasă dus naratorul, dezvăluind geniul grotescului, în manieră Daumier, Goya, Brueghel, Bosch. Este evocată o umanitate bestială, căreia i se dezvăluie, ca într-o altă Sodomă şi Gomoră, viciul destrăbălării, febra fiziologică a unui eros insațiabil, o monstruoasă concupiscență. Pamfletul dobândeşte, încă din pornire, proporții fabuloase, sancționând o lume lovită parcă de streche, apocaliptică, bestială. Antiteza, chiar de atitudine, se menține. „Oraşul meu iubit şi ticălos", „cloacă de nenufari", numeşte el capitală privită din margini, din închisoare, întrebându-se, asemeni Ecleziastului: „Pentru simțirea ta degradată, o, cetatea mea, când se va cutremura pământul, ca să te doboare şi să te învieze, pură, ca pe Lazăr, în tinerețea, naivitatea şi lumina pe care le merită țărâna ta binecuvântată?". Privirea se întoarce apoi spre temniță, detaliind o altă lume, cu nimic mai vinovată, deşi în lanțuri, decât cea liberă, a marelui oraş. Puşcăria şi casa de nebuni eminesciene sunt aproape, umbra lui Țepeş se profilează, parcă, şi ea în zare iar cumpăna între crimă şi pedeapsă s-a deteriorat aproape total. Sunt nedreptăți strigătoare la cer (Maria Nichifor, Mărăcineanu, Sever Dimitriu), destine dirijate de bunul plac, de capriciul, de automatismele celor ce reprezintă justiția. În loc de redempțiune, închisoarea devine o înaltă şcoală a viciilor, iar ierarhia administrativă nu face altceva decât să fure, să se îmbogățească, să domine tiranic şi să umilească, să brutalizeze şi să neantizeze pâlpâitul de demnitate care nu poate supraviețui în această bolgie apocaliptică. Vizual, auditiv, dar mai ales olfactiv, se conturează o umanitate ce trezeşte aversiune, repulsie, oroare. Accentul se pune pe vidul existențial, fie dintr-o corupție a materialului, a corporalității intrate în putrefacție, fie din stranii mutații ale făpturii, suferind ciudate modificări anatomice, zoomorfice mai ales. Uneori, în manieră urmuziană, are loc fuziunea unor elemente incompatibile, rezultatul fiind şocant, violentând gustul comun. Virtuozitatea verbală este şi în acest volum inconfundabilă. Nu numai poetul, dar şi *prozatorul* – acum coborând în infern – a provocat spargerea tiparelor de orice fel, o certă înnoire. Vl. Streinu afirma că „proza lui Tudor Arghezi, în puterea ei de influență asupra scrisului românesc, literar sau cotidian, e de aceeaşi însemnătate cu versurile lui".

EDIȚII: Bucureşti, 1930; *Scrieri*, vol. 13, Bucureşti, 1967.

REFERINȚE CRITICE: Al. Philippide, în „Viața românească", nr. 1, 1931; Perpessicius, *Mențiuni critice*, III, 1936; G. Călinescu, *Tudor Arghezi*, 1939; P. Constantinescu, *Tudor Arghezi*, 1940 (ed. a II-a, 1994); G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; Ugo Cianciolo, *Il simbolismo grottesco di Tudor Arghezi*, 1943; Ovid S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*, 1960; M. Petroveanu, *Tudor Arghezi*, 1961; Emil Manu, *Prolegomene argheziene*, 1968; Al. George, *Marele Alpha*, 1970; Perpessicius, *Opere*, IV, 1971; D. Micu, *Tudor Arghezi*, 1972; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. 1, 1972; Al. George, *La sfârşitul lecturii*, 1973; I. Negoițescu, *Engrame*, 1975; E. Simion, *Scriitori români de azi*, II, 1976; Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, 1976; Valeriu Cristea, *Alianțe literare*, 1977; N. Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, 1979; *Tudor Arghezi intrepretat de...*, Prefață şi antologie de Alex. Ştefănescu, 1981; Mariana Ionescu, *Ochiul Ciclopului*, 1981; N. Manolescu, *Arca lui Noe, III*, 1983; Ş. Cioculescu, *Argheziene*, 1985; A. Anghelescu, *Barocul în proza lui T. Arghezi*, 1988; Sultana Craia, *Feţele oraşului*, 1988; F. M. Dostoievski, *Amintiri din casa morților*, Cuvânt înainte, traducere şi note de Tudor Arghezi, 1991; Gelu Ionescu, *Anatomia unei negații*, 1991; C. Ciopraga, *Amfiteatru cu poeți*, 1995.

S. T.

Scanned with OKEN Scanner

PODUL DE VAMĂ — Volum de poezii de Ion Horea, tipărit la Bucureşti, Editura Eminescu, în 1986. Până la această dată, poetul mai publicase douăsprezece cărţi de versuri care, începând îndeosebi cu cea de-a treia, *Umbra plopilor* (1965), îi precizează profilul în zona liricii de inspiraţie neo-tradiţionalistă, ale cărei repere majore pot fi identificate în Ion Pillat şi B. Fundoianu.

În contextul scrisului lui **I. H.**, *Podul de vamă* se individualizează oarecum prin accentul mai apăsat asupra sentimentului trecerii fiinţei aflate la un punct de bilanţ existenţial, sugerat emblematic în metafora titlului. Nici acum perspectiva stingerii nu produce mari nelinişti „metafizice", ci se prezintă mai curând ca un orizont al reintegrării în tiparele existenţei organice a unei colectivităţi originare, solidare cu o ordine cosmică eternă. „Povestea întreagă" a poeziei e investită cu un fel de funcţie soteriologică – „vindecă răni şi te leagă/ de ele, de marile legi". Tematica tradiţionalistă a întoarcerii la vatra străbună îşi găseşte astfel încă o ilustrare. Însăşi întâlnirea cu moartea e imaginată ca simplu accident, repede absorbit în fluxul veşnic al vieţii obşteşti, căruia individul i se supune în chip firesc: „s-o vezi venind când latră câinii şi când ţi-aştepţi în drum copilul/ şi să-ţi arate unde-i locul săpat frumos în patru dungi,/ stăpân în casa ta şi slugă, să-i fii supusul şi umilul,/ şi să-i citeşti pe faţă legea şi-n coasa ei să te împungi/ şi să te jeluie din urmă când vei lăsa deschisă poarta, / apoi în casa ta să sune paharele ca la ospăţ.../ o, de ne-ar fi până-n vecie, ca o poveste scrisă soarta/ unde şi moartea are-o noimă pe care-aş mai putea s-o-nvăţ" (*Doar cine va mai fi ?...*). De cele mai multe ori, semnele „marii treceri" sunt descifrate în peisaje solare, marcate cu discreţie de elemente aparţinând unei arhetipologii a imaginarului: *podul*, *luntrea*, *vâslaşul*, *valea*, *râul*, *drumul*, *moara*, *coasa* sunt astfel de embleme în jurul cărora se structurează discursul calm-elegiac, rareori tulburat de „vedenii" şi „năluciri" ale unui tărâm de dincolo, transpus între coordonate peisagistic–biografice care le îndulcesc, practic, orice asperitate, aducându-le în registrul contemplaţiei melancolice, lipsite de deplasările de linii ale vreunei viziuni de tip expresionist. Acestea sunt absente până şi în imaginile ruinei şi abandonului ce se înfăţişează celui întors la vatra originară – în câteva remarcabile poeme precum *Piatra*, *Cumpăna*, *Coasa* sau *Stogul*, unde „obiectele" comentate elegiac devin un fel de piese într-un muzeu al memoriei afective. Tocmai acest aer aşa-zicând muzeistic sporeşte de fapt efectul liric al unor asemenea texte în peisajul mai general al poeziei momentului, atât de îndepărtat, în majoritatea cazurilor, de universul construit de autorul acestei cărţi. Apropierea de ele are loc, de altfel, de la distanţa orăşeanului şi a cărturarului, reveriile sale rustice se declanşează nu o dată în miezul tumultuos al cotidianului citadin, ca erupţii insolite ale memoriei. E cazul, bunăoară, al poemului *Dar ce spun eu ?* („maşinile frânează la stopuri şi, ţipând,/ parcă trezesc în mine şi cheamă vrând-nevrând,/.../ schelăituri prin şteoane, la garduri de ogrăzi") sau al *Elegiei* („când într-o zi oraşul se-ngroapă sub zăpezi,/ pe străzi şi coperişuri ai vrea să te mai vezi/ ca pe-un răzor, la nucul cu foi de aur stins/ sub care nu eşti singur şi nu poţi fi învins"), – unde conştiinţa irevocabilei pierderi a acestei lumi a începuturilor nu lasă nici un dubiu: „dar ce spun eu? Acestea nu vor mai fi în veci". De ea, poetul se apropie „cu tot mai depărtate mâhniri de cărturar", estompând drama, – ceea ce nu înseamnă însă că resorturile ei nu mai sunt vii. Dimpotrivă, poezia lui **I. H.** e alimentată, în tot ce are ea mai autentic, de acest filon al rememorării: actualizare înfiorată a unor evenimente ale trecutului, a unor locuri şi oameni şi, mai cu seamă, a acelui ritm existenţial pe care prozodia clasic-elegiacă îl reînvie în primul rând, conferindu-i dimensiuni de ceremonial. Pregătirile pentru târg, căutarea mustului „cu ţeava de trestie-n butoi", în vreme de aurie toamnă, când mocanii coborau către câmpie (v. *Târg*, *Popas*), sunt astfel de momente care, integrate unei geografii familiare, trasate între repere caracteristice poeziei tradiţionaliste, conferă multor poeme (cele mai semnificative, în fond) o reverberaţie lirică particulară, ce nu e străină de chiar confruntarea cu un anume univers livresc, – de unde şi aerul paradoxal-insolit în contextul actual al mişcării lirice. Faţă de acest context poetul ţine, de altfel, să se „explice" şi delimiteze într-o *Ars* (poetica) ce reafirmă, pe de o parte, o atitudine de tip clasic, încrezătoare în permanenţe şi mizând pe meşteşugul bine stăpânit al potrivirii

Scanned with OKEN Scanner

cuvintelor, în răspăr programatic cu dezechilibrele veacului şi cu urmările lor în limbajul poetic: „ajungi să treacă timpul peste tine/ şi tu să stai ca pietrele pe prund. / Pe-atât te trage parcă mai afund/ un vers pe cât îl meştereşti mai bine,/ nepăsători, pământul e rotund, / confraţii tăi o iau pe serpentine. / Tu singur, parc-ai duce o ruşine/ şi cauţi rime într-un veac bolund. / Mai lasă şi tu vorbe desfrânate/ să-mbete limbi de câlţi şi creier seci, / nu vezi cum lumea ţine să-şi arate/ că doar pieirea mai durează-n veci // dar mai rămâne cineva să-şi spună / dacă, iubind, mai sunt pe-o cale bună !“. Opţiunea poetului pentru cumineţenia şi cuviinţa tradiţională a rostirii e evidentă, ca şi sincera iubire pentru nişte realităţi spirituale voite inalterabile; dar este limpede şi schematizarea şi simplificarea, din pure raţiuni polemice, la care recurge pentru a se delimita de „veacul bolund“, ale cărei frământări şi angoase nu pare a le înţelege şi de al căror limbaj, mai tulburat în structurile şi culorile lui, nu e în stare să se apropie. Cumineţenia versului nu este, de altfel, productivă întotdeauna, nici în paginile acestui volum, din care nu lipsesc compunerile pur declarative. Tonul său valoric îl dau însă – ca în volumele precedente – poemele „întoarcerii“ în peisaje naturale şi umane unde orăşeanul de acum poate regăsi „un chip al părinţilor, sfânt“, cu care tinde să se confunde. E o întâlnire mai degrabă sentimentală decât problematizantă, mai apropiată de un Goga sau Pillat decât de neliniştitiul Blaga, chiar dacă nu lipsesc cu totul trimiterile la un timp în care „lumea e o sferă pe o catapultă“. Marile întrebări ale „veacului bolund“ rămân mereu marginale, pentru a lăsa loc evocării nostalgice a unei lumi aşezate pe temelii ferme, dincolo de mutilările istoriei. Acestea generează un lirism elegiac, însă mereu echilibrat; contează în primul rând acea supunere la Lege, la un ritm natural al existenţei, invocat cu încredere, ca fiind singurul în stare să învingă accidentalele tulburări exterioare sau lăuntrice: „ce nemărginiri grozave în maşinăria lumii / ce răpiri prin spaţii oarbe, în explozii, îmi mai spun, / să mă-ntorc lângă pământuri unde cade floarea brumii / pe bucatele din care înţeleg un veac mai bun“ (*Numai ţara*). „Globul terestru ca o minge“ al lui Ion Pillat e, încă o dată, lăsat „altora“, pentru ca poetul să rămână din nou „în paza pridvorului străbun“. Pridvor transilvan, acesta, ctitorit undeva pe Mureş în sus, din care autorul *Podului de vamă* contemplă, împăcat în fond, „lumea dulce-amară“.

EDIŢII: *Podul de vamă*, Bucureşti, 1986.

REFERINŢE CRITICE: Al. Căprariu, în „Tribuna“, nr. 38, 1986; Al. Cistelecan, în „Familia“, nr. 10, 1986; V. Cristea, în „România literară“, nr. 35, 1986; C. Ungureanu, în „Orizont“, nr. 40, 1986; I. Pop, *Pagini transparente*, 1997.

I. P.

POEME — Volum de versuri de Emil Giurgiuca, apărut în 1989, la Editura Eminescu (colecţia „Poeţi români contemporani”). Antologie de autor, cuprinzând 216 titluri, reţinute din cele 6 culegeri tipărite de-a lungul anilor: *Anotimpuri*, 1938 (32 de poeme, din cele 62 ale sumarului princeps), *Dincolo de pădure*, 1943 (27/67), *Poemele verii*, 1964 (31/64), *Cântece de ţară*, 1967 (32/48), *Poezii* („C.m.f.p.”), 1968 (7, din cele 12 *inedite*), *Semne pe scut*, 1972 (70/73), cărora li se adaugă 17 *Inedite*. Apariţii anterioare, în publicaţii precum „Datina” (1926-1927), „Universul literar” (1926), „Gândirea” (1931-1933), „Gând românesc”, „Ţara noastră”, „Azi”, „Pagini literare”, „Tribuna”, „Gazeta literară”, „Steaua”, „România literară” ş. a. Cumpănindu-şi „cu modestie şi severitate” (Doina Uricariu) opţiunile, în momente prea puţin propice, încă, unor asemenea proiecţii în posteritate (o primă selecţie fusese operată încă în 1968, în vederea volumaşului din „Cele mai frumoase poezii”), **E. G.** a fost vădit incomodat, pe de o parte, de prezenţa – destul de generos diseminată, mai ales în volumul de debut – a unor regionalisme ori „neaoşisme”, sesizate (cu sau fără maliţie) de comentatori ca nedorite „semne particulare” ale portretului său literar, iar pe de alta, de riscul unor întâmplări ideologice nefavorabile, întemeiate pe presupusele înclinaţii ortodoxist-etniciste ale poetului de odinioară. Aşa se explică, de bună seamă, atât substituirile de genul: „zgriburit“/ „zgribulit” (*Îndemn*), „hodină“/ „lumină” (*Copila*), „tămâia“/ „suflarea” (*Climate*) şi „să tămâieze“/ „să troienească” (*Rug de pază*), „gurueţele“/ „colinele” (*Versuri despre toamnă*), „ogorul“/ “pământul” (*Nor mare*), „la marginea Tisei“/ „la marginea zării” (*Septembrie*) ş. a., cât şi rescrierea, de fapt, a poemelor *Poartă, Feerică* sau *Zodii tălmăcite sub cer*, pe care cititorul le recunoaşte anevoie

Scanned with OKEN Scanner

după citatele oferite de recenzenții volumelor din care s-ar presupune că au fost extrase (regăsindu-se ca atare, în schimb, în florilegiul „cosmetizat" în primă instanță, din 1968). Motive similare, dublate, poate, și de dorința, resimțită ca o necesitate, de concentrare a substanței poetice, descifrăm și în amputarea unor poezii ca *Daruri*, *Pan*, *Crâmpeie câmpenești*, *Tinerețe*, *Autumnală*, *Copila*, *Alean*, *Pe Țibleș*, *An rău*, toate reproduse cu câte o strofă mai puțin, sau *Tulpină*, *Rugăciune simplă de primăvară*, *Descântec*, *Mesaj*, din care n-au mai trecut de asemenea pragul antologiei câte două și chiar trei strofe (adesea, ce-i drept, dintre cele mai explicit purtătoare de mesaj „incriminabil"...). Procedee ce nu mai par a fi fost aplicate și în procesul de preluare a textelor din volumele etapei postbelice (reprezentate, de altfel, cu uneori excesivă larghețe în spațiul culegerii). O versiune diferită, în raport cu textul din „România literară" (nr. 51, 1986), *Gândul pierdut*, aflăm în schimb în seria *Ineditelor* cu care se încheie sumarul acestei ultime prezențe editoriale antume a poetului.

Socotit de timpuriu, cum ni-l evocă Vasile Netea, și ca unul dintre principalii „animatori literari" ai Transilvanici interbelice, **E. G.** debuta în volum, ca poet, după o prezență susținută și apreciată în numeroase publicații periodice de profil din țară, inclusiv dintre cele care, cum sugestiv le caracteriza Perpessicius, „slujeau noului lirism", încât apariția, în 1938, a unei culegeri de consistența și, de ce nu, distincția grafică a *Anotimpurilor* nu putea scăpa atenției nici unui critic important, dedicat în epocă actualității editoriale. S-au rostit astfel, cu acel prilej, impresii și opinii judicioase și precumpănitor favorabile de către G. Călinescu (primul care saluta, fie și telegrafic, „prospețimea percepțiunilor, bucuria de a trăi", proprii liricii acestui poet „de legitime speranțe"), Perpessicius, Octav Șuluțiu, Ion Chinezu, Pompiliu Constantinescu ș. a., conturându-se îndeobște imaginea unui poet „de vigoare rustică și de aspirații panteiste", în creația căruia, izvorâtă dintr-o „vână telurică" și modelată în spirit decorativ-folcloric, „instinctul panic al vieții, atitudinea bucolică și struna elegiacă" dobândesc o expresie de o incontestabilă frăgezime și puritate lirică (cf. cronica din „Vremea" a lui P. Constantinescu). Puncte de vedere acceptate și preluate, în esență, și de comentatorii de mai târziu ai poetului, tentați însă în unele cazuri fie să supraliciteze (nu o dată și ideologic) ponderea elementelor tradiționalist-gândiriste ale acestei poezii (fapt căruia i se datorește, în mare măsură, și îndelunga pauză, survenită în manifestarea postbelică a remarcabilului poet, rămas practic la faza *Dincolo de pădure*), fie să o subordoneze mai mult sau mai puțin abuziv unor prestigioase modele din epocă („Emil Giurgiuca e excesiv blagian în *Anotimpuri*", consideră bunăoară chiar N. Manolescu, în *Metamorfozele poeziei*; pentru ca Al. Piru, în fraza prin care îi consemnează numele în ultima sa sinteză istorico-literară, din 1981, să-l situeze „în dependență" nu numai de Blaga, ci și de Arghezi). Influența exercitată de autorul *Pașilor profetului* asupra tânărului **G.** este de ordinul evidențelor, de-ar fi să citățm doar un poem ca *Pan*, din ciclul cu același titlu (egal, de fapt, și cu o mărturisire) al *Anotimpurilor*: „Sub cetinile zării doarme Pan/ Într-un răzor de rugi... Pe margini de cărare/ Treziți unul de altul vin macii cu ulcioare,/ Pe creștet le revarsă și iar se-ntorc în lan.// Pan doarme. Pâlpâind pe buze o albină/ Îi coase zâmbetul cu fir de rază/ Ca pe un mac deschis acuma. Pan visează.../ La căpătâi un rug azvârle fluturi din tulpină" etc. Sau strofa finală din *Dimineață de primăvară* (text păstrat în versiunea publicată încă în 1926, în „Universul literar" de sub direcția lui Perpessicius): „Mă simt crescând în holda ce răsare.../ Îmi prind un miel sub vișinii-nfloriți,/ Cat mugurii cornițelor prin miți,/ Și-aștept să vină solul alb din zare". Retrospectiva lirică din amurgul vieții confirmă însă, și sub acest aspect, mai vechile intuiții critice ale Magdalenei Bedrosian (în 1968, încă Popescu) care, dezvoltând teza potrivit căreia, oricât de diferiți temperamental, intelectual ori valoric, „ardelenii" autentici, de la Coșbuc sau Iosif până la Blaga, „sunt pe o latură congeneri, adică sentimentali nostalgizanți ai satului", explica în general incidența, în poezia *Anotimpurilor*, a unor sunete ori puneri în scenă din registrele „modernismului de nuanță tradiționalistă", drept rezultat al unei firești, la urma urmelor, tentații de „actualizare" stilistică a unei sensibilități ce risca să pară desuetă. Altminteri, sfidând deci uneori aparențele,

Scanned with OKEN Scanner

creația din acei ani a poetului răspundea, în realitate, cum aprecia comentatoarea micii antologii din 1968, tot „memoriei sale adânci", rămânând totodată fidelă unei „înzestrări sentimentale" deschise îndeosebi momentelor de intimitate cu viața elementelor și cu miracolele pe care i le putea ea revela. De unde și prioritatea acordată tematicii legate de universul rustic și „tainele" naturii, pe de o parte și formulei cunoscute, de la Lovinescu încoace, drept „poezie de notație", pe de alta. Printre cele dintâi poeme reținute de autor și în această ultimă antologie se numără de altfel și niște *Crâmpeie câmpenești*, datând încă din 1926, emblematice în acest sens prin însăși alăturarea celor doi termeni. Căci poezia aceasta, „organic solară", a tânărului „duh al naturii agreste" (cum îl vede Perpessicius pe autorul *Anotimpurilor*), se structurează, de fapt, ca un *continuum* de răsfrângeri, în imagine, ale unor inspirate clipe de „strămutare de sine, în Fire" (D. Uricariu) și de fraternizare cu zeitățile ei, de emoționată contopire cu „viața primitivă" ce „zvâcnește", deopotrivă, în pietre ori în peșteri, în „fratele stejar" sau în „florile surori" (*Dorință*). O *Împrimăvărare* îl află pe poet zăbovind „pe țărm", „cu duhul sfânt aproape", ori „simțind" dumnezeirea „în fagul crud", amintit printre „semeni", într-un distih unanim citat, alături de „apele de cremeni". Iar o *Amiază* în care „amestecul luminii cu greierii și grâiele" i-a „tărbăcit" auzul îl face să-și vadă „dorurile" din suflet, „rupte" și risipite „în lanuri", ca „maci aprinși". Sunete, arome, trecute prin filtrul unei sensibilități „subțiate de lecturi" (E. Simion), se întrepătrund adesea, într-un regim discret de corespondențe, în peisajele sufletești ale tânărului **G.**, mai curând stenice, străbătute de „instinctul panic al vieții" (P. Constantinescu), decât îndatorat umbrelor și melancoliei (semnificativă în această privință fiind și absența iernii, din ceea ce s-ar putea numi „diorama" *Anotimpurilor*). Paleta pastelistului adăpostește cu precădere tonalitățile luminoase, mai apropiate modului său de a „con-simți" (D. Uricariu) natura, ale zilelor în care „ciocul cald al razelor de soare" ivește flori „din fiecare bulgăr" (*Rugăciune simplă de primăvară*), iar „pacea" divină, „mireasmă plutind pe flori, pe ape", inundă porii făpturii cu „creștetul" însetat de soare și „gleznele", de rouă (*Dorință*). Constatare ce poate fi extinsă (evident, în limitele registrului corespunzător) și asupra unor poeme ale diviziunii rezervate amintitei „strune elegiace", precum *Plecări* (ce-i sugerează lui I. Pop trimiteri la „poezia roadelor" a lui Fundoianu) sau, mai ales, *Versuri despre toamnă*, unde „rugina de luceafăr și tăciune" nu întunecă nici chiar metaforic „crâmpeiele" senine („Cu prăjini lungi oamenii bat nucii-n vii", „Paznicii viilor buciumă-n stihii", „Răzoarele de roade se surupă", „Șopârlele își scot capul la soare", așteptând „ultima cuminecare" etc.). O imediat sesizabilă îndepărtare de climatul destins și perspectiva preponderent solară, proprii *Anotimpurilor* (mai ales în reprezentarea selectivă a volumului, în antologie), survine în schimb în creația etapei dominate de tragicele evenimente ale verii și toamnei lui 1940, și concretizate editorial în volumul *Dincolo de pădure* (sugestivă metaforă a Transilvaniei!), din 1943. Lirismul „de vioară surdinizată" (P. Comarnescu) al lui **E. G.** capătă acum accente în chip firesc noi, patetice (un titlu elocvent în sine, *Schimbare*, nu se regăsește însă, din păcate, și în sumarul sever comprimat al antologiei), integrându-și unele rezonanțe de simțire specifice modului „tânguitor și vaticinar" (D. Micu) ilustrat, dintre înaintași, mai cu seamă de Goga (cf. ciclul *Cântarea durerii*, nouă „Cântare a pătimirii noastre", care alătură poeme de „tângă" și „amar" precum *Septembrie, Copacul jalei românești, Dincolo de albele văi, Cântec, La capătul vremii, Nor mare, După apus* ș. a.). Accentele „dure" la care se referă P. Constantinescu, comentând „aleanul" acesta, de „ardelean deștărat", sunt mai puțin vădite, însă, în relativ puținele texte reținute, peste ani, din placheta apreciată de critic drept „cea mai poetică expresie" dată, la vremea respectivă, acestui motiv. *Dincolo de pădure* înmănunchiază de altminteri și versuri calm evocatoare, regretabilă în această ordine de idei fiind absența, din antologie, a câtorva fragmente, măcar, din *Chemarea copilăriei*, amplă restituire lirică (în acord, de fapt, cu o mai veche linie tematică, de asemenea mai puțin reprezentată) a „universului fabulos, încărcat de eresuri, al primei vârste" (I. Pop). Suita de poeme cu acest titlu întrunise, între timp, și aprecierile unor istorici literari ca Ovid S. Crohmălniceanu sau D. Micu, încât rezervele autorului, în acest caz, nu par a-și afla rațiunea

Scanned with OKEN Scanner

decât în dorința unei încadrări „cuminți" în spațiul acordat de editor. Dacă însă partea de „umbră" și de „durere" (căreia i se poate anexa și ciclul final, *Întunecata chemare*) domină poemele scrise cu gândul și ochii mereu „dincolo de pădure", *solaritatea* privirii acestui poet „de un clasic și blând echilibru" (D. Uricariu) revine, sfidând uneori riscul unei cantonări în „déjà vu", de îndată ce depășim hiatusul editorial de peste două decenii, pentru a parcurge *Poemele verii* (1964), *Cântece de țară* (1967) ori chiar *Semne pe scut* (1972), culegeri diferite valoric, care și-au adjudecat mai bine de două treimi din paginile cărții. Cele mai numeroase reușite ale acestei etape se regăsesc în ciclurile, păstrate aproape integral, ale volumului din urmă (*Oracol, Steme și nimburi*, *Pe o margine de vreme*), care aduc mărturia unei personalități distincte și nealterate de ispitele sau maladiile vremilor ce i-au jalonat destinul de „statuie-n ceață a mâhnirii" (*Elegie*).

EDIȚII: *Poeme*. Cuvânt înainte de I. D. Bălan, București, 1989.

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, în „Adevărul literar și artistic", nr.896, 1938; O. Șuluțiu, în „Familia", nr.3-4, 1938; O. Boitoș, în „Luceafărul" (Sibiu), nr.8, 1943; P. Comarnescu, în „Timpul", nr. 2240, 1943; D. Vrânceanu, prefața la *Poezii*, 1968; I. Chinezu, *Pagini de critică*, 1969; P. Constantinescu, *Scrieri*, III, 1969; M. Popescu (Bedrosian), în „România literară", nr.5, 1969; A. Goci, *ibid.*, nr.3, 1973, Al. Piru, *ibid.*, nr.6, 1974; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; Perpessicius, *Opere*, VII, 1975 și X, 1979; R Demetrescu, *Însemnări critice*, 1979; D. Micu, în „România literară", nr.52, 1981; Vl. Bârna, *ibid.*, nr. 51, 1986; V. Netea, în „Luceafărul", nr. 51, 1986; V. Felea, în „Steaua", nr. 2, 1988; E. Simion, *Scriitori români de azi*, IV, 1989; D. Uricariu, în „România literară", nr.38, 1989; I. Pop, în *Dicționarul scriitorilor români*, D-L, 1998.

L. B.

POEME — Volum de poezii al lui Mircea Ivănescu. A apărut în anul 1970 la Editura Eminescu din București. Poeziile au fost grupate în două cicluri: primul este alcătuit din 39 de sonete numerotate și n-are titlu (ulterior va fi completat cu câteva poezii noi și se va intitula „Mopeteiana"), iar al doilea se intitulează „Poveste de iarnă" și cuprinde cinci dintre piesele cele mai ample ale autorului: *La aniversară, Convalescență, Winter Tale, Despre natura oaselor de înger, Lupta dintre îngeri și nori sau despre trăsnet* și *O vizită, dimineața*. Informații mai bogate avem despre ciclul sonetelor, în care personajul principal este *mopete* (scris cu literă mică). S-a spus că numele acesta neobișnuit ar fi rezultat din anagramarea unor cuvinte ca „poem" și „poet", amintind însă și de marionetele atunci la modă (*muppets*). Sonetele au fost scrise la cererea criticului Virgil Nemoianu, cu care autorul a fost coleg între 1963 și 1966 în redacțiile reunite ale revistelor „Lumea" și „Contemporanul", amândouă conduse în acei ani de G. Ivașcu. Virgil Nemoianu i-a indicat lui **M. I.** personajele despre care să scrie și tot el a fost acela care i le prezenta. Ciclul ar fi trebuit să devină un fel de „epos" prin includerea și a altor figuri provenite din același cerc, dar proiectul s-a întrerupt la începutul anilor '70, când intelectualii ce-i serviseră ca model lui **M. I.** au emigrat, unii în Occident, alții în America. Întrucât acești prieteni ai scriitorului, ale căror nume figurau la propriu în versiunea inițială a poeziilor, nu erau tocmai agreați de regimul comunist din cauza legăturilor avute cu lumea occidentală încă dinainte de-a părăsi țara, era puțin probabil că poeziile ar fi putut trece de cenzură pentru a fi publicate. Și atunci, la sugestia lui Matei Călinescu, poetul a făcut unele schimbări de ordin onomastic, înlocuind numele reale cu altele inventate, asemănătoare însă ca fonie. De pildă, Virgil Nemoianu a devenit *v înnopteanu*, I. Negoițescu a devenit *i negoescu*, Andrei Bacalu s-a preschimbat în *doctoru cabalu*, iar Toma Pavel în *prietenul tatălui lui vasilescu*. În 1996, poeziile au fost reluate în volumul antologic *Versuri*, cu excepția câtorva la care poetul a renunțat. Format în spiritul literaturii anglo-saxone, din care a și tradus, **M. I.** a surprins critica literară prin faptul că venea cu un mod de a face poezie diferit de acela practicat în literatura română la acea dată (a doua jumătate a secolului douăzeci). În poeziile lui, descoperim o lume lipsită de farmec, o lume stinsă și opacă, o lume fără strălucire, ce se întregește din detalii sordide. Asemenea versuri care vorbesc despre tot felul de „nimicuri", despre gesturi și întâmplări mărunte, de o banalitate desăvârșită, reține atenția în primul rând ca abatere de la canonul poetic, ca mod răsturnat de a concepe și de a

Scanned with OKEN Scanner

scrie poezia. Interesată de suprafețe și închipuind realitatea „ca un desen, cu linii numai în plan", poezia lui **I.** refuză sistematic să se preschimbe în parabolă sau în simbol, nedorind să încifreze un sens ori să se constituie într-o interpretare a lumii. Versurile creează o situație epică, un început de povestire, fără dezvoltare ulterioară însă. Evenimențialul aproape că lipsește, pentru că narațiunea n-are o desfășurare propriu-zisă, ci se reduce la câteva linii, la o simplă eboșă. Poeziile prezintă scene, momente, împrejurări, la care participă câteva personaje, lăsând impresia unui curs narativ și a unei succesiuni de tip cronologic. Pot fi delimitate secvențe sau mici episoade cărora autorul, având în minte un tipar romanesc, le zice uneori „capitole", deși epicul este în general redus, înecat în descriere și reflexivitate. Slaba consistență a epicului dă poeziilor un aspect mai degrabă static. În *O vizită, dimineața*, povestitorul însuși, după multe pagini de versuri soporifice, își anunță cititorul că și pe mai departe lucrurile rămân „tot așa" și că în scrierea lui, la drept vorbind, „nu se schimbă nimic". Tautologia, ca figură de compoziție, stă la baza multora din poeziile lui **M. I.** Se poate vorbi apoi de „realism", mai ales când ne referim la importanța pe care o are decorul (sau cadrul) în versurile acestui poet. Sumare câteodată, alteori mai detaliate, notațiile de cadru sunt nelipsite și atrag atenția asupra unor spații degradate, cum sunt străzile murdare, bufetul mizer cu săli insalubre și lumină scăzută, odăile imense, cu mobile vechi și rare, cu pianul strălucind „mortuar", ca la Bacovia. Dacă suntem atenți la titluri, atunci vedem că unele dintre ele propun o terminologie și că poeziile au fost gândite de poet ca „prezentări" (*prezentarea tinerei nefa*) sau „înfățișări" (*prima înfățișare – cețoasă – a bufetului termita*). În intenție, ar fi vorba așadar de niște poezii descriptive, de un fel de „tablouri", dar în fapt imaginile sunt în mare măsură voalate și nesigure. Descrierea se mișcă în cerc și reia mereu aceleași detalii cu aproape aceleași cuvinte, creând prin aceasta o senzație de monotonie și redundanță. Există într-adevăr personaje în poeziile lui **M. I.**, mai cunoscute și mai comentate fiind cele din ciclul mopeteian, dar conturul acestora nu este niciodată foarte clar, iar personalitatea lor întârzie să se lămurească până la capăt, căci prezentările pe care autorul le face sunt de regulă sumare și fugitive. În ciclul amintit, personajele își fac intrarea pe rând și fiecare ocupă o vreme prim-planul poeziilor, până când se ivește personajul următor, provenit și acesta din același cerc al lui *mopete*. Se constituie treptat o întreagă lume, despre care nu prea ai însă ce spune, căci e o lume mai degrabă ștearsă, indistinctă, privită cu ironie și discret persiflată. Figurile feminine nu lipsesc aproape niciodată și sunt marcate de o discretă senzualitate, ce rămâne însă pasivă și fără urmări, rareori ajungând să creeze o relație între personaje. Dacă putem vorbi de poezie erotică, aceasta se datorește atenției pe care poetul o are totuși pentru „actiniile unor gânduri concupiscente" (*mopete și ficțiunile*) sau detaliilor senzuale ce apar ici și colo în succesiunea versurilor. Propunându-și să scrie în afara metafizicii, autorul evită cu grijă noțiunile acesteia și chiar își atenționează cititorii că lumea ce apare în versurile lui este una „fără adâncime" și fără „substanță", este doar o lume de imagini. S-ar părea că trăim și ne mișcăm într-un univers iluzoriu, că nimeni și nimic nu are consistența realității și că până la urmă totul este un simulacru. Ceea ce noi ne-am obișnuit să considerăm fapte reale, pentru poet sunt doar „imagini, ca dintr-o carte pe care o citești" (*Lupta dintre îngeri și nori sau despre trăsnet*). Realitatea se cuprinde în literatură, iar lumea e chiar pagina pe care o ținem sub ochi. Personajele evoluează nu atât într-un cadru real, cât într-unul secund, de extracție culturală, cum ar fi, de pildă, acela al unei heraldici neobișnuite, de unde poetul reține o serie de făpturi bizare, cantemirești, ca broscoporcul, crocomurul, pisicâinele, rinocalul etc. Poeziile surprind adeseori alunecările în amintire ale poetului, rememorarea unor momente mai îndepărtate în timp, dar nu tocmai agreabile, ceea ce șubrezește, cum s-a observat, ideea mai veche a proustianismului me-ivănescian. Într-o paranteză din acelea cum întâlnim frecvent în aceste versuri, deslușind în sine „o sfadă de amintiri vechi", autorul se hotărăște să definească – poetic, desigur – aducerile aminte ca pe niște „imagini și clipe coborându-se spre ființă" (*Despre natura oaselor de înger*). Dintr-o altă poezie, *Lupta dintre îngeri și nori sau despre trăsnet*, mai aflăm că amintirile sunt „fără substanță" și că a face din ele o sursă a

Scanned with OKEN Scanner

poeziei înseamnă a te situa de la început pe un plan al derizoriului şi al inconsistenţei. Versurile reţin amintiri ce mocnesc în conştiinţă, amintiri nu tocmai precise, la care se face doar aluzie, dar care provoacă suferinţă şi din această cauză sunt evitate sau respinse sau nu sunt luate în seamă. Scrise în epoca de afirmare zgomotoasă a curentului oniric (figura poetului Leonid Dimov este evocată de câteva ori), poeziile se deschid spre închipuire şi vis, fac adesea loc exerciţiilor de imaginaţie. Dorinţele poetului se împlinesc în reverie, versurile necăutând altceva decât să transcrie o serie de proiecţii fantasmatice născute din aşteptarea unui eveniment ce întârzie să se producă. Reprezentativă este poezia *Convalescenţă*, cu cele optsprezece părţi ale sale, unde se vorbeşte despre funcţia compensatorie a imaginaţiei atunci când realitatea nu poate să împlinească speranţele omului. Intelectualismul ironic al unora dintre versurile lui **M. I.** transpare în vehicularea unor termeni abstracţi (ficţiune, canon, esenţă, teorie, timp, nefiinţă, project) sau în citarea unor gânditori ca Baumgarten, Jean-Paul Sartre, Georg-Christopher Lichtenberg, John Ruskin ş.a. Reflecţia trădează o tendinţă filosofardă ce adeseori îl împinge pe poet să dizerteze pe teme dintre cele mai grave şi cu mare circulaţie în existenţialism, cum sunt timpul sau moartea, şi să-şi presare astfel poeziile cu scurte „meditaţii" versificate. Stilistic, această înclinaţie se traduce în nevoia de a formula sentenţios şi lapidar, nu neapărat şi memorabil. Când îşi propune să reflecteze asupra poeziei – şi acest lucru se întâmplă de mai multe ori –, autorul porneşte de departe, precum filosofii: începe prin a deplânge declinul metafizicii, pe care îl deduce din neîncrederea contemporanilor în noţiunile „tari", cum ar fi aceea de „substanţă", pentru ca de aici să ajungă treptat la ideea că a scrie versuri e totuna astăzi cu „a face vorbe". Avem în aceste cuvinte o constatare, dar şi o judecată de valoare ce trădează decepţie şi nemulţumire faţă de poezie, inclusiv faţă de propria poezie („Vorbe, tot vorbe"). Intelectualismul ironic al lui **M. I.** se vede apoi în repetatele corespondenţe pe care le stabileşte cu texte ce aparţin unor scriitori din toate timpurile, de la Pierre de Ronsard la William Faulkner, apelând pentru aceasta la tehnici diverse precum analogia, citatul, comparaţia, aluzia culturală etc. O situaţie epică poate să-i aducă aminte autorului, în orice moment, de o pagină citită cândva, de o „carte groasă", de o nuvelă sau de un roman, căci totul a fost deja scris şi nu mai există nici un segment din realitate care să nu aibă deja o acoperire livrescă. Întâmplările vieţii reale sunt aidoma cu cele din cărţi şi le repetă parcă la nesfârşit pe acelea. Oarecum exasperat, poetul declară, ca şi avangardistul de odinioară, că-l încearcă dorinţa să-şi ardă toate cărţile, în speranţa că astfel ar putea înlătura ecranul livresc ce pare să fi căzut pentru totdeauna între sine şi realitate. În sfârşit, impresia de intelectualism se accentuează datorită versurilor metatextuale cu ajutorul cărora autorul îşi dezvăluie ezitările, căutările sau părerile cu privire la producerea poeziei. Tehnica este ţinută aşadar la vedere, este discutată în lungi paranteze explicative din care cititorul poate deduce că tema de elecţiune a lui **M. I.** este chiar literatura şi scrierea ei. În asemenea momente, poezia încetează să mai vorbească despre lume şi devine autoreferenţială, devine „poezie a poeziei". Cât despre receptare, Ion Pop a observat în versurile acestui autor o schimbare a atitudinii faţă de poezie în sensul că „patosului temelor «mari» i se substituie modestia, aproape neutralitatea vocii poetului", iar Al. Cistelecan, vorbind despre polemismul lui **M. I.**, ajunge la concluzia că avem de-a face cu o poezie ce încalcă „toate semnele privilegiate ale convenţiei moderne, luându-le pe rând în răspăr". De aici până la a vedea în autorul *Poeme*-lor un scriitor postmodern n-a mai rămas decât un pas, pe care Ion Bogdan Lefter l-a şi făcut nu după mult timp.

EDIŢII: *Poeme*, Bucureşti, 1970; *Versuri*, postfaţă de Ion Bogdan Lefter, Bucureşti, 1996.

REFERINŢE CRITICE: V. Cristea, *Interpretări critice*, 1971; Gh. Grigurcu, *Teritoriu liric*, 1972; M. Niţescu, *Între Scylla şi Caribda*, 1972; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1978; I. Pop, *Jocul Poeziei*, 1985; D. Micu, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, 1986; Al. Cistelecan, *Poezie şi livresc*, 1987; I. Negoiţescu, *Scriitori contemporani*, ed. îngrijită de D. Damaschin, 1994; M. Jucan, *Fascinaţia ficţiunii sau despre retorica elipsei*, 1998; D. Micu, *Istoria literaturii române. De la creaţia populară la postmodernism*, 2000.

Gh. P.

Scanned with OKEN Scanner

POEME — Volum de Marin Sorescu, apărut în 1965, la Editura pentru Literatură din București. Publicat după culegerea de parodii *Singur printre poeți* (1964), este totuși prima carte „originală" a poetului, care îl și impune printre numele de certă valoare ale generației sale. Cuprinsul ei a fost reluat în 1970, cu excepția poeziei *Târziu*, în culegerea intitulată (ca un poem din 1965), *Unghi*, alături de poeziile din alte două volume ulterioare, *Moartea ceasului* (1966) și *Tinerețea lui Don Quijote* (1968). În „ediția de autor", *Poezii*, ultima antumă (1996), poetul a reținut doar treisprezece piese, adică mai puțin de o treime din versurile publicate în 1965.

Ceea ce a frapat de la prima lectură a acestei cărți a fost numita, de către Vladimir Streinu, „desolemnizare a expresiei" poetice. Urmând o direcție de tradiție modernistă, în speță cea a modernismului post-simbolist ironic și anticonvențional (ilustrat la un Adrian Maniu, Tristan Tzara, Ion Vinea, apoi de neo-avangarda „generației războiului" din anii '40, îndeosebi prin Geo Dumitrescu), **M. S.** realiza o nouă „democratizare" a limbajului liricii, modelându-și discursul după cel familiar-cotidian, degajat de complexe în fața temelor „mari", istorico-filosofice, care invitau din principiu la atitudinea gravă și la o expresie pe măsură. Relația cu cosmosul, spectacolul vieții și al morții apar aici transcrise într-un cod al limbii de fiecare zi, evitând sunetele înalte, retorice, adus în registrul firescului. Experiența parodistului de la debut rodește substanțial în noile poeme, obligând la un fel de modestie a cuvântului și la o luciditate (auto)„critică" permanentă, chemată să apere poezia de clișee sau deschizând-o către libertățile jocului cu convenția literară. E semnificativă, în acest sens, nota de familiaritate în care subiectul liric se raportează la figurile impunătoare ale istoriei românești (temă până atunci ca și imposibil de imaginat altfel decât în regimul retoric-solemn), dintr-o poezie precum *Bărbații*, unde „marii bărbați ai Patriei" – cum îi numește clișeul – sunt întâmpinați cu o candoare copilărească și disponibilitate ludică: „Mie-mi vine să mă așez pe genunchii lor / Și să-i trag de mustăți / Și să-i întreb de ce sunt toți / Îmbrăcați în zale"... În același sistem apar remodelate figuri ilustre ale culturii române și universale precum Eminescu *(Trebuiau să poarte un nume)* sau *Shakespeare*; recompus din elemente reprezentative pentru universul său poetic, imediat recognoscibile, portretul celui dintâi e conturat ca sinteză a lumii românești obișnuite, în care voievozii sunt „oameni simpli", evenimentele dramatice apar înscrise în cursul normal al vieții, datele peisajului sunt cele familiare: „numele" poetului le conferă doar o identitate generică. Iar dacă marele englez e portretizat în tipar demiurgic („Shakespeare a creat lumea în șapte zile"), demiurgia sa e totuși umanizată, interpretată din unghiul creației teatrale familiare cititorului, până și moartea creatorului fiind „minimalizată", scoasă din zona tragicului: „...fiindcă era peste măsură de istovit / S-a dus să moară puțin". Poetul își face, astfel, un stil din exprimarea în registrul faptului comun, fie și cel mai banal. Gestul spălării matinale într-un „spălător de internat" poate deveni o metaforă pentru un întreg parcurs existențial: „Ne spălăm cu clăbucul tău, soare / Săpunul nostru fundamental", „Deocamdată nu știm de unde să luăm / și cele mai bune prosoape – / Și ne ștergem pe față cu moartea"; *spleen*-ul romantico-simbolist, răul de univers, e transcris ca „boală", în termenii unei consultații medicale obișnuite: „Doctore, simt ceva mortal / Aici în regiunea ființei mele / Mă dor toate organele"; „organele dureroase" sunt însă marile elemente cosmice, iar remediile, banalele medicamente, ascund o întreagă farmacie de sentimente, stări, atitudini: „Ziua mă doare soarele / iar noaptea luna și stelele.// Mi s-a pus un junghi / În norul de pe cer /.../ Degeaba am luat tot felul de medicamente, / Am urât, am iubit/.../ Am fost bun și am fost frumos"; „Și-am cheltuit pe ele o groază de ani", „Cred că m-am îmbolnăvit de moarte / Într-o zi / Când m-am născut" *(Boala)*; un joc de șah poate, la rândul lui, traduce ritmul existențial printr-un sistem de substituții similar: „Eu mut o zi albă / El mută o zi neagră / Eu înaintez cu un vis, / El mi-l ia la război"... E un joc la care se poate pierde optimismul, se face „rocada sentimentelor", nelipsind nici „chibiții" – „soția, copiii, soarele și luna" *(Șah)*; mult popularizat de manualele școlare, poemul *Muzeul satului*, meditație pe tema trecutului țărănesc, procedează, în fond, la fel: secțiile muzeului sunt, de fapt, ale vieții, exponatele cele mai slab reprezentate fiind aici bunăstarea

Scanned with OKEN Scanner

materială, „fericirea şi norocul în istorie" etc. Cum se poate observa, o inteligenţă ingenioasă inventează mereu asemenea „scheme" evenimenţiale din zona obişnuitului, pe care le umple cu conţinuturi „nobile", aduse în felul acesta la numitorul comun al existenţei cotidiene. Efectul imediat este, în primul moment, de surpriză, provocată tocmai de ingeniozitatea „trouvaille"-ului, de asocierea şocantă între niveluri atât de diferite ale expresiei. O atare travestire în cotidian şi banalitate a discursului liric e, în fond, de esenţă parodică, şi intră în sfera jocului. Efectul nu e întotdeauna neapărat comic, însă „regula jocului" are ceva din acea „mecanică aplicată viului" prin care Bergson explica fenomenul râsului; e un joc, aici, de îndemânare, alimentat de o fantezie foarte mobilă, ce dă viaţă şi o anumită strălucire „schemelor", „tiparelor", „regulilor" după care se produce amintita traducere sau transcriere dintr-un registru stilistic şi existenţial în altul. De la un punct, această regulă a jocului se simte ca un fel de schelet vizibil sub pielea poemului – sub spuma asociaţiilor ingenioase şi a efectelor ironic-umoristice şi groteşti – surpriza creată de mobilitatea fanteziei asociative fiind oarecum contrabalansată de un anumit grad de previzibilitate. Ceva din rigiditatea unui mecanism se imprimă discursului liric – şi acest joc (ca al pieselor ce constituie un angrenaj) are în el o latură comică, deşi nu imediat aparentă, chiar şi în poemele cele mai grave. Petru Poantă a intuit foarte exact acest aspect al poeziei lui S., vorbind despre natura ei epigramatică, situând-o în categoria „arabescurilor spirituale" ce deplasează atenţia de pe semnificaţiile existenţiale pe „spectacolele bufe ale ingeniozităţii lingvistice", cu efecte de destindere pentru spirit. E o trăsătură manieristă, definită de performanţele de virtuozitate în „jocul liber al ideilor cu fantezia". Odată descoperită, ideea poetică (întotdeauna ingenioasă) e dezvoltată arborescent, prin acumulare „barocă" de detalii speculate de fantezie, încât poanta finală e aşteptată ca o destindere după efortul de a fi realizat atâtea... destinderi. „Epigrama" soresciană nu se grăbeşte să ajungă la poantă, ci întârzie în plăcerea numitului „joc al ideilor cu fantezia". Un exemplu edificator poate fi poemul *Hârtia*, unde, pornindu-se probabil de la un loc comun de tipul „ne invadează hârtiile, birocraţia", se imaginează declanşarea apocaliptic-grotescă a unui „uragan de hârtie" care „va pustii totul în calea sa / Prefăcând totul în hârtie". De la acest punct încolo, textul e construit ca o suită de variaţiuni pe tema „prefacerii în hârtie", într-o proliferare a asociaţiilor dusă la exces, din care se încheagă imaginea unei metamorfoze hilare şi derizorii: „Copacii se vor transforma în hârtie. / Animalele în hârtie, / Aurul în hârtie. // Oamenii vor ţipa de groază, / Şi ţipetele lor / Vor deveni pe loc şerpi de hârtie /.../ Hârtie de ţigarete / Şi mai ales de ziare". Ultimul vers al fragmentului produce, la rându-i, o altă explozie în lanţ, ce atrage în dinamica asociativă cât mai multe elemente din sfera semantică a „ziarului": „Unii vor deveni articole de fond, / Alţii vor intra în problemele / Industriale ori agrare, / Alţii vor trece la pagina externă /... / Ce să mai lungim vorba: – Va fi un uragan şi o hârtie / Mondială". Însă tocmai această „lungire a vorbei" îi face plăcere poetului, întârzierea în meandrele cât mai complicate ale textului. Versurile finale rezolvă printr-un *trait d'esprit* această tensiune mai mult formală şi o aşează definitiv sub un accent burlesc: „Şi la urmă, / Scos din răbdări, / Se va căsca pământul. / Va înghiţi cu poftă totul / Şi se va şterge la gură / Cu oamenii care s-au transformat în şervetele". Jocul de artificii al inteligenţei iese victorios asupra posibilului sentiment de nelinişte, astfel încât poemul e mai curând parodia unei catastrofe, caricatura dezinvoltă a reificării, spectacolul buf al unei teme cu virtualităţi dramatice. Deplasarea centrului de greutate spre artificiul formal devine şi mai evidentă în textele unde jocul de cuvinte este el însuşi mobilul imaginaţiei lirice. În asemenea cazuri se speculează polisemia unui cuvânt, recurgându-se, la modul urmuzian, la interpretarea literală a unui posibil înţeles simbolic şi la amplificarea fantezistă a detaliilor. Poemul intitulat *Retroversiune* debutează, astfel, cu un calambur: „Susţineam examenul de limba moartă, / Şi trebuia să mă traduc / Din om în maimuţă". „Retroversiunea" simbolică, deja hilară, e interpretată apoi *ad litteram*, procedându-se ludic la căutarea acelor elemente care ar putea constitui echivalenţe ale coborârii umanului pe scara animală. Comicul rezultă tocmai din această transpunere mecanică a sistemului de referinţă pur spiritual în concretul cel mai prozaic al corporalităţii:

Scanned with OKEN Scanner

„Retroversiunea devenea însă / Tot mai dificilă, / Cu cât mă apropiam de mine. / Cu puțin efort / Am găsit totuși echivalențe mulțumitoare / Pentru unghii și părul de pe picioare. // Pe la genunchi am început să mă bâlbâi. / În dreptul inimii mi-a tremurat mâna" etc. Atitudinea ludică se transmite și reprezentărilor eului liric și procesului de comunicare a „mesajului", văzut sub semnul comediei, al autopersiflării burlești, ca în *Capriciu*-l de ecou ionescian: „În fiecare seară / Strâng de prin vecini / Toate scaunele disponibile / Și le citesc versuri, // Scaunele sunt foarte receptive / La poezie, / Dacă știi cum să le așezi"... Nota de gravitate nu lipsește, în alte texte; cel intitulat *Dansează*, vede viața ca un dans printre cărți, desfășurându-se parcă numai „pour aboutir à un livre" – cum spunea Mallarmé -, „bărbații foarte înțelepți au trăit doar pentru a-și lăsa capetele „pe câte o carte / Ca pe o tavă a Salomeii", iar urmașul lor își consumă timpul în perspectiva aceluiași sfârșit. Altundeva, actul de luare în stăpânire a realității apare ca firească reducere și parcelare a misterului, prin delimitarea fermă, lucidă, a zonelor obscure, într-un mod oarecum mecanic și cu o indiferență mimată, mascând sentimentul teroarei față de necunoscut: „Pereții casei îmi sunt plini / De rame / În care prietenii mei nu văd nimic./.../ Cine știe ce stea / Arde undeva departe / Și-n sistemul de reflectare ciudat / Al lucrurilor, / Sufletul ei bate acum / În peretele meu. / Mâine va trebui să pun / Și-n locul acesta / O ramă" *(Rame)*; tot așa, în *Tablouri*, muzeele se tem de un vizitator care, privind o zi întreagă tablourile, le face să dispară, pentru a descoperi, când ajunge acasă noaptea târziu, „obosit și sfâșiat de câini", că ține în mână „o reproducere ieftină". Ironic-sceptică, o asemenea perspectivă se asociază firesc libertăților ludice ale poeziei lui **M. S.** într-un moment în care conștiința convenției literare redevenise acută. În micile sale parabole ingenioase și pline de fantezie, pândite pe alocuri de pericolul facilității, poetul nu încetează să fie, în esență, un parodist, care privește lumea (și literatura) cu ochiul unui comediograf și de sub masca actorului, atent, în dubla ipostază, la reacțiile unui public complice și așteptându-i aplauzele. Prima sa carte cu adevărat reprezentativă le-a și obținut, consacrând un poet al cărui rafinament livresc n-a constituit un obstacol pentru o foarte largă receptare.

EDIȚII: *Poeme*, București, 1964; *Unghi*, București, 1970; *Poezii*, Ediție de autor, București, 1996.
REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, în „Contemporanul", nr. 43, 1964; Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, vol. IV, 1976; Petru Poantă, *Modalități lirice contemporane*, 1973; Ion Pop, *Poezia unei generații*, 1973; Marin Mincu, *Poezie și generație*, 1975; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1978; Mihaela Andreescu, *Marin Sorescu. Instantaneu critic*, 1983; I. Pop, *Jocul poeziei*, 1985; F. Băilești eanu, *Marin Sorescu*, 1998.

I. P.

POEME CU ÎNGERI — Volum de poezii de V(asile) Voiculescu. A apărut la București, Editura Cartea Vremii în 1927. Cuprinde 45 de poezii. Este unul dintre titlurile de referință pentru lirica poetului și o realizare majoră a „tradiționalismului" românesc din perioada interbelică. Cu o singură excepție *(Pe decindea Dunării,* 1927*)*, poeziile au apărut, totuși, în alte reviste decât „Gândirea". Titluri precum *Tudor*, *Colindul ninsorii*, *Crâmpei de baladă*, *Ostrov încins de ape*, *Cântec sufletului*, *Sufletul*) au fost publicate în „Lamura" (înființată de Vlahuță în 1919 și condusă, de la nr.3, de I. Al. Brătescu-Voinești; poetul a făcut parte, începând cu anul 1921, din comitetul de redacție); altele (printre care *Decebal*, *Gânduri de iarnă*, *Fantezie de seară*, *L-am lăsat de-a trecut*, *Durerea*, *În vie*, *Argonaut*) s-au tipărit mai întâi în revista lui Tudor Arghezi și Ion Pillat, „Cugetul românesc" (scoasă la 1 febr. 1922). Pentru acest volum, **V.** a primit premiul Societății Scriitorilor Români.

În *Poeme cu îngeri* s-a văzut, pe drept cuvânt, momentul de vârf al poeziei lui **V.** de până la această dată: o remarcabilă unitate tematico–motivică, asigurată de natura reflexivă a discursului axat pe teme morale („sufletul" și neliniștile sale, problematica credinței, a raporturilor dintre uman și divin, sacru și profan, carnal și spiritual), căreia îi corespunde un univers imaginar „sistematizat" într-o stilizare iconografică de sursă ortodox–bizantină. Situabilă în categoria „poeziei filosofice" sau „de idei" *(Gedankenlyrik)*, aceasta are mai întotdeauna un punct de plecare abstract–conceptual pentru care se caută „haina" plastică, procedeul predilect de construcție fiind cel al alegoriei („adică – scrie Tudor Vianu –

Scanned with OKEN Scanner

sensibilizarea unei realităţi morale printr-o imagine concretă"). În ce priveşte „concretizarea" Ideii, ea se exprimă – cum observase G. Călinescu – ca „o convenţie decorativă prin care totul se preface în 'îngerime' şi ia aspectele 'îngereţei'". Programul acestei lirici întemeiate pe meşteşug, pe căutarea cuvântului celui mai potrivit pentru încarnarea fondului conceptual originar, e schiţat încă în prima piesă a cărţii, *Coboară cuvintele* – o *ars poetica* foarte caracteristică pentru concepţia autorului asupra scrisului: alegoric, discursul apare figurat ca sacrificiu al „tainei" şi „tăcerii" iniţiale de către un suflet – „cioban rău, casap cu mâini crunte", care „mână..., bate, suduind, la vale" turmele de cuvinte condamnate le „junghiere" prin scris: „File-nnegrite umplu pământul,/ Căci lumea zilnic tot mai mult cere/ Frageda carne de gânduri, cuvântul". Crescută din suferinţă („gândurile pasc în turme neştiute" pe „pajiştea de aur a durerii"), poezia se defineşte încă o dată ca suferinţă a dificilei treceri în expresie a trăirii originare, fără ca rezultatul acestei silnice descinderi să fie satisfăcător, deoarece misterul de dinaintea verbului nu se lasă cu adevărat exprimat şi concentrat în cuvânt, iar starea generatoare îşi pierde prospeţimea şi strălucirea dintâi: „Turma de gânduri s-a pierdut în munte, / Şi-i veştedă-n creier pajiştea de aur". Sub învelişul alegoric ce uzează de elemente tradiţionale, „pastorale", se ascunde, în fond, o preocupare artizanală, sugerând o poetică de meşteşugar care caută să conserve în materia verbală pulsul viu al trăirii (sentiment, gând, stare de spirit), rămânând însă nesatisfăcut de rezultatele efortului său tensionat. Ca într-un cunoscut poem arghezian, „jertfa" poetului pare zadarnică sau marcată de conştiinţa neîmplinirii. Sub raportul construcţiei, se poate observa deja paralelismul oarecum mecanic şi rigid între „idee" şi „imagine", într-o strictă asociere alegorică a celor două planuri. El dovedeşte că **V. V.** rămâne consecvent cu opera sa de până la această dată (volumul imediat precedent, *Pârgă*, din 1921, care depăşise faza mai retorică a debutului, conserva, totuşi, alegoria ca figură stilistic dominantă). Ca „poeme cu îngeri", versurile de acum stau sub semnul amintitei „convenţii decorative", în măsura în care, într-adevăr, aproape totul poartă marca angelicului. O fată bolnavă este „Îngerul din odaie" într-o casă păzită, biblic, de câte un „înger de la poartă", unul de la trepte, altul de la uşă; poetul însuşi este un „Înger amânat", la care voinţa înălţării spirituale se izbeşte de „Noaptea ca o fiară" ce-i slăbeşte orice avânt, silindu-i „alba îngereţe" să rămână în lut şi carne, în moarte, departe de înviere; prin faţa „ogrăzii" năpădite de cucută şi pelin a poetului trece un arhanghel „trimis înadins de soartă", însă indiferent la ruina sufletească a celui care-l aşteaptă şi „abătut" el însuşi şi „rătăcind"; „în pădurile de gânduri" scăldate într-o lumină crepusculară, de tristeţe metafizică, este cerut „un pâlc de îngeri în spate cu securi", care să taie „uscatele păduri"; Durerea apare, şi ea, personificată ca „înger încătuşat de pământ", căreia „Marii îngeri" vin să-i sărute picioarele; „ca un înger strălucit" e şi văcarul satului în lumina amurgului etc. În interiorul acestei convenţii, eul liric se defineşte ca o conştiinţă frământată, cu foarte rare momente de înseninare; regimul dominant este cel al inconfortului lăuntric, al îndoielii de sine, al continuci zbateri în căutarea unui orizont spiritual salvator. În viziunea esenţialmente creştină a lui **V.**, omul este un *homo religiosus*, însă, cum observa T. Vianu în 1927, religiozitatea poetului „nu este făcută dintr-o fericită şi calmă împăcare a omului cu Dumnezeu", ci „este mai degrabă ecoul unei lupte cu sine însuşi". Alegoriile care-l aproximează vorbesc despre înfruntarea limitei şi a singurătăţii („Ostrov încins de ape e sufletul din mine, / Mâncat mereu de valuri şi bântuit de vânturi,/ Deşi stingher de-a pururi, prin asprele lui vine/ Se leagă-n adâncime de vastele pământuri"), despre lupta cu condiţia terestră, carnală *(Înger amânat, Ca-n basmul cu Greul-Pământului),* despre căutarea fără odihnă, de „porumbel călător al lumii... zvârlit din Arca vieţii pe tărâmul humii", a unui loc de popas *(Sufletul)*, ori despre „tânjirea... de-un dor necunoscut" *(Mărgăritarul bolnav)* şi „uscăciunea" simţirii *(În pădurile de gânduri)*. Este teritoriul în care poezia lui **V.** atestă înrudiri cu viziunea psalmistului arghezian. Alegoreza biblică îşi imprimă tiparul şi în viziunea asupra peisajului, în câteva remarcabile pasteluri precum *Apus apocaliptic* („Fug îngeri din înfrângeri cu frânte lănci de aur/ Şi pier din cer arhangheli cu arcuri descordate") ori *Ştiubeiul din codri* („În miez de codri, unde un pâlc de fagi se roagă... Pe apa visătoare cu

Scanned with OKEN Scanner

miros de aiasmă...") şi tot la modul alegoric sunt modelate alte versuri descriptive (v. *În vie, Haitele mării*). Uneori, „acele dublete concret-abstract (natură-morală), care ies pe bandă rulantă din atelierul lui V. Voiculescu" (Elena Zaharia-Filipaş), lasă senzaţia de schematism şi stereotipie, în ciuda abundenţei metaforice care vrea să ascundă scheletul ideatic: „Albinele simţirii de foame au murit/ Pe fagurii vieţii, mâncaţi de urşi greoi,/ Iar stupii amintirii, prădaţi, se surpă goi" *(În pădurile de gânduri)*. Mai liberă de constrângerile unei astfel de scheme conceptuale este poezia *Gânduri de iarnă*, cu viziunea franciscană asupra naturii elementare, notabilă îndeosebi pentru densitatea plastică a imaginilor şi expresivitatea frustă a lexicului regional: „Aş sta-ndelung de vorbă cu urşii din bârloguri,/ Să-mi spună cum e iarna la dânşii în bungeturi, / Când peste zmeurişuri zăpada cade-n stoguri/ Şi zace cât căpiţa pe rugii din mureturi.// Dorm, graşi, în scorburi stupii, ticsiţi de miere nouă,/ Miresmele din lume acolo-s strânse cheaguri"... Printre piesele de rezistenţă ale volumului se impun poemele cu caracter iconografic, evocând figuri şi scene biblice, la care G. Călinescu remarca „acea naivitate realistică ce constituie idilicul artei lui Giotto şi al urmaşilor săi". În *Pregătiri de cină*, de exemplu, Ierusalimul biblic se ruralizează, iar apostolii capătă înfăţişare de gospodari; finalul poemului fixează în emblemă gestul sacrificial, prevestitor al marii jertfe a Crucificatului: „Chesat şi aprig Iuda se târguia la poartă,/ Oprind din drum casapii cu mieii de vânzare, / Ioan pleca la apă cu vasele de toartă/ Iar Petre-şi da cuţitul pe gresii şi amnare. /.../ Cu mâneci suflecate, voioşi îl apucară,/ Îi scoaseră cordeaua, smulgându-i clopoţelul,/ Doar Iuda-nţepenise, holbat, năuc, pe scară, / Privind sărutul tainic ce osândise mielul". Stilului iconografic, însă în formula lui naiv-ţărănească, îi este îndatorată imaginea călătoriei celor trei magi din *Pe drumul de aur al Sidonului*, unde motivul biblic e tratat cu o anumită libertate a imaginaţiei plastice şi cu o notă de umor, apropiate de Adrian Maniu: „ '...Eu cunosc pruncul. S-a născut cu semn./ Trei stele, una-n piept, una-n spate şi-alta-n frunte'// 'Adevărat, adevărat, întâiul Gaspard,/ Cine-i mag astrolog nu se pierde:/ Eu ştiu că deasupra cetăţii lui ard/ Trei sori, unul alb, altul roşu, altul verde'. // Aşa tăinuiau înţelepţii, cu ifos tustrei.../...Dar, păliţi de-un haz fără pereche,/ Pufnea calul, se cocoşa cămila, sub ei, / Şi chiotea asinul, pleoştind o Ureche, Grigore". Capodopera lui Voiculescu-pastelistul e, poate, în această carte, poezia *Pe decindea Dunării*, text de subtile armonii muzicale şi plastice, sugerând solidaritatea profundă dintre om, peisaj şi destinul istoric al neamului: „Pe decindea Dunării la vale, / Printre triste mirişti de ciulini,/ Trece-n baltă, legănat agale,/ Un chervan cu coviltir de rogojini.// În tot câmpul nici un fir nu-i verde, / Mişcă vântul albe colilii, / Drumul lung în zări pustii se pierde/ Sub un cer de mari melancolii"... Mai convenţionale, poezii ca *Dochia*, *Decebal*, *Tudor*, *Un glotaş*, trimit mai degrabă spre începuturile poeziei lui V. din vremea primului război mondial.

EDIŢII: *Poeme cu îngeri*, Bucureşti, 1927; *Poezii* (ediţie definitivă), Bucureşti, 1944; *Poezii*, I, cu un studiu introductiv de Aurel Rău, Bucureşti, 1968; *Poezii*, I, Ediţie şi prefaţă de Liviu Grăsoiu, tabel cronologic de Ion Voiculescu şi Liviu Grăsoiu, Bucureşti, 1983.

REFERINŢE CRITICE: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; Şerban Cioculescu, *Aspecte lirice contemporane*, 1942; N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, 1968;M. Tomuş, *15 poeţi*, 1968; Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, III, 1974; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; T. Vianu, *Opere*, vol. 5, 1975; D. Micu, *„Gândirea" şi gândirismul*, 1975; Ion Pop, *Transcrieri*, 1976; L. Grăsoiu, *Poezia lui Vasile Voiculescu*, 1977; Elena Zaharia-Filipaş, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, 1980; Sultana Craia, *Orizontul rustic în literatura română*, 1985; M. Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, III, 1986; I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, I, 1990; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, II, 1995.

I. P.

POEME DE AMOR — Volum de poezii de Mircea Cărtărescu, apărut în 1983 la Editura Cartea Românească din Bucureşti. Este a doua carte a poetului şi formează împreună cu *Totul* şi *Dragostea* o aşa-numită trilogie „optzecistă", caracteristică pentru atmosfera „anilor nebuni" ai deceniului al nouălea. Poeziile din cuprins au fost scrise între 1979 şi 1981, fără ca vreuna dintre ele să fi apărut în presa literară a timpului. În 1981 manuscrisul a fost predat editurii, a primit de îndată avizul acesteia şi a fost trimis la tipografia „13 Decembrie" din Bucureşti spre a fi tipărit. Aici însă, Consiliul Oamenilor Muncii (C. O. M.) a hotărât altfel: a

Scanned with OKEN Scanner

respins cartea, considerând-o pornografică. Editura s-a adresat atunci tipografiei din Bacău, dar rezultatul a fost același. După discuții intense între directorul editurii, prozatorul George Bălăiță, și reprezentanții cenzurii, s-a ajuns la o înțelegere care a făcut posibilă în cele din urmă publicarea cărții. Poetul a fost nevoit să renunțe la vreo zece poezii – cu nimic mai „obscene" decât cele rămase –, iar editura a căutat o personalitate agreată de regimul comunist pentru a gira apariția volumului. Aceasta a fost Zoe Dumitrescu-Bușulenga, care a scris o postfață, deblocând astfel procesul tipografic. Numeroase texte din *Poeme de amor* au fost reluate în antologia *Dublu CD* din 1998. *Poeme de amor* este cartea prin care **M. C.** se afirmă ca o voce distinctă și puternică în poezia românească, inaugurând, împreună cu ceilalți poeți ai anilor '80, o mișcare literară pe care astăzi o numim, în mod curent, postmodernă.

Volumul are unitate de stil și de viziune, nu numai fiindcă valorifică o temă erotică, lucru ce s-a mai făcut în poezia contemporană, ci mai ales fiindcă este scris în întregime într-un registru burlesc. Răsturnând modul tradițional – impus încă de la trubaduri – de înțelegere a erosului, autorul se întoarce la o viziune a antichității, integrând iubirea în sfera comicului. Trebuie arătat însă, ca o notă particulară, că la **M. C.** râsul se naște, în general, din experiența culturii, nu din cea a vieții. Femeia este privită ca un prilej al creației poetice, ea trezește în suflet nu doar iubirea, ci mai ales predispoziția poetică. Roadele iubirii sunt altele decât credem, sunt poemele. Autorul nu e preocupat să exprime neapărat un sentiment trăit de el sau de altcineva, ci să creeze o retorică a iubirii, care să se deosebească de limbajul poetic tradițional întrebuințat în astfel de împrejurări. Poemele se cer a fi apreciate la acest nivel al literarității, al formei poetice, fiindcă ele nu sunt destăinuiri ale unui îndrăgostit, ci fapte de limbaj. Același lucru se poate spune și în privința realității, care există în poezia lui **M. C.** mai ales sub formă grafică. Lumea însăși este un șpalt, iar empireul – o tipografie unde trudește Dumnezeu. Ceea ce părea o succesiune de notații menite să înregistreze lumea exterioară se reduce de fapt la o aglomerare de cuvinte, în care impresia de realitate este minimă. Datele realului, oricât de precise ar fi ele („lactobarul de lângă scala", „liceul cantemir", „mașina 109"), odată intrate în poem, se derealizează, se lexicalizează (nu întâmplător poetul le scrie cu literă mică). Vocabularul poetic este foarte divers și bogat, dar cuvintele rare, aglomerate în plasma poemului, încetează a mai numi obiecte, limitându-se la o existență mai mult verbală. Deși lasă impresia că sunt scoase din dicționar, ele provin în realitate din memoria încărcată a unui studios. Poezia lui **M. C.** are prea puțin în comun cu observația, ea fiind în primul rând o fantezie a limbii. Memoria culturală e un depozit de noțiuni provenind din diferite domenii ale științei, cărora poetul le anulează înțelesul propriu, creând cu ajutorul lor metafore burlești. Efectul hazliu rezultă din răstălmăcirea erotică a unor termeni științifici. Cuvântul cult întrebuințat ca metaforă burlescă este, de altfel, un procedeu mai general prin care autorul se apropie de spiritul poeziei goliardice. Nu numai termenii științifici, dar și alte noțiuni de cultură devin material pentru metaforele „erudite" și totodată facețioase ale unui poet îmboldit de o muză jucăușă. Are un caracter de noutate în poezia noastră de azi acest cultism subordonat genului comic. Folosirea termenilor științifici și de cultură într-un sens diferit de cel propriu atrage atenția asupra unui autor „sofisticat", cu o accesibilitate doar aparentă, fiindcă înțelegerea propriu-zisă a versurilor sale presupune totuși, în astfel de cazuri, un cititor avizat. Ce este, de fapt, amorul pentru **M. C.**? Este un eveniment al lecturii. Sintagmele cunoscute ale iubirii din poezia clasică, depuse ca niște aluviuni în memoria culturală a poetului, sunt readuse în spațiul poemelor printr-o tehnică a citatului, fiind așezate însă într-un context profan, spre a produce prin disparitate comicul. Sunt un fel de poeme cu *auctóritas*, cum se întâlneau la goliarzi, ale căror citate nu erau nici ele respectuoase. La folosirea ireverențioasă a citatului se adaugă apoi jocul prozodic ce poate fi urmărit, de pildă, în pastișarea polimetriei argheziene, mai ales a aceleia din *Flori de mucigai*. Poetul scrie nu o dată versuri în fonie argheziană, căutând însă, ca de obicei, efectul hilar. Prins în sfera de gravitație a literaturii, el lasă impresia că nu-și mai stăpânește discursul, care se structurează și se ritmează după o mecanică exterioară, livrescă, argheziană

Scanned with OKEN Scanner

uneori. Voința lui de exprimare – în astfel de versuri – pare a fi posedată de o voință de exprimare străină. E și acesta un fel de dicteu automat, dar nu al inconștientului, ca la suprarealiști, ci al memoriei culturale. Poeziile de acest fel – și nu sunt puține – se caracterizează prin ceea ce s-ar putea numi delirul burlesc al „erudiției", al livrescului. Versatilitatea stilistică a poemelor este ieșită din comun. Uneori cuvintele par rostite de un glas cunoscut, limbajul este cel obișnuit; versurile următoare arată însă că vocea de până acum era una de împrumut, era una prefăcută, poetul și-a înmuiat dinadins glasul, pentru ca apoi să vorbească deodată cu un ton diferit, care în curând va fi înlocuit cu altul ș.a.m.d. Stilurile se schimbă neîntrerupt, se amestecă, trec unele în altele ca într-un labirint de unde fără firul Ariadnei nu se mai poate ieși. Stilul cult mizează deseori pe „sensurile crescute" ale cuvintelor, pe adaosul de semnificație provenit din folosirea lor precedentă de către alți scriitori. Această implantare într-o poezie de azi a unor cuvinte cunoscute din opera înaintașilor, dar ieșite din uz („chera mu", „per tujur", „ambetându-te") este încă un exemplu de manipulare burlescă a culturii. Poetul adoptă cele mai variate stiluri, dovedind o ușurință uimitoare de a scrie în mai multe maniere poetice, de a scrie cu mâna mai multor scriitori. Dar și conștiința lingvistică, nu numai cea stilistică, a lui **M. C.** este deosebit de largă. La jocul burlesc al stilurilor poetice se adaugă cel al limbajelor uzuale. Metamorfismul lingvistic pare inepuizabil, alternând limbajul compunerilor școlărești cu slangul contemporan, cu vorbirea omului comun sau cu limbajul publicistic. Deși *Poeme de amor* accentuează, cum se vede, aspectul manierist de joc intelectual în creația lui **M. C.**, se cere totuși menționat că ecourile poeziei americane nu au fost eliminate cu totul. Persistă versurile lungi, deșirate, poemul pletos și nepieptănat, împărțit în perioade ritmice apreciate auditiv. Principiul de organizare e o undă lirică, o energie interioară agitând cuvintele, grupându-le, amestecându-le într-un fel de ciclon lexical. Un poem, *Femeie, femeie, femeie...*, este dispus în versete, la începutul fiecăruia dintre ele repetându-se cuvântul „cine"; poetul apelează încă o dată la procedeul anaforic al lui Allen Ginsberg din *Howl*. Tot de la poetul american vine și fluxul nesfârșit de cuvinte și notații, am zice pe scurt, tehnica enumerației delirante.

EDIȚII: *Poeme de amor*, cu o postfață de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, București, 1983.

REFERINȚE CRITICE: I. Buduca, în „Amfiteatru", nr. 5, 1983; Al. Cistelecan, în „Familia", nr. 6, 1983; N. Manolescu, în „România literară", nr. 21, 1983; V. Padina, în „Suplimentul literar-artistic al Scânteii tineretului", nr. 43, 1983; P. Georgescu, în „România literară", nr. 37, 1985; M. Mincu, *Eseu despre textul poetic*, II, 1986; M. Ivănescu, în „Transilvania", nr. 6, 1988; E. Simion, *Scriitori români de azi*, IV, 1989; G. Pruteanu, în „Cronica", nr. 6, 1990; R. G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, 1993; I. Negoițescu, *Scriitori contemporani*, 1994; Gh. Perian, *Scriitori români postmoderni*, 1996.

Gh. P.

POEME ÎNTR-UN VERS (1935–1936) — Volum de versuri al lui Ion Pillat, publicat în 1936, dedicat esteticianului și poetului Ștefan I. Nenițescu, cu o prefață lămuritoare la un „gen nou" de poezie. În cel de-al doilea plan al *Operelor complete*, redactat între 29 dec. 1940 și 12 aprilie 1941, *Poemele într-un vers* erau destinate vol. IV, după *Scutul Minervei* (1933) și înainte de *Umbra timpului* (1940). În acest plan, cu valoare testamentară, se specifică: „Ordinea și textul poemelor ca-n volumul original. Se păstrează la fel prefața. Separate printr-o pagină albă cu titlul fals: *Poeme într-un vers* – serie nouă – se adaugă la sfârșit cele 27 *Poeme*, scrise la Balcic de Paști 1936 (publicate în revista „Țara Șipenițului", Cernăuți, anul II, nr. 1-2, Ianuarie–Aprilie, 1937) păstrând ordinea de acolo. 90 Poemele din volum + 27 Poemele din revistă. 1–117 Poeme într-un vers." De asemenea, într-unul dintre manuscrisele păstrate în cabinetul de manuscrise al Academiei Române poetul a scris pe copertă: *Poeme într-un vers* – Serie nouă – Ion Pillat (Publicate în „Țara Șipenițului", Cernăuți, an II, nr. 1-2, ian.–aprilie, 1937), Balcic, Paști, 1936, la care se adaugă, tot aici, însemnarea: „De adăugat *Poemelor într-un vers*". Cele 27 de poeme, cu titlurile definitive sunt următoarele: *Amintirea; Gorgane de pământ; Sfârșit de iarnă; Primăvară pastorală; Primăvară; Cetatea din mare; Stăpânul mării; Cățelul pământului; Nemuriri plăpânde; Lacrimi; Luntrașul; Floare târzie; Cer răsturnat; Țara; Clopot de taină; Întoarcere; Prier; Cimitir turcesc; Cimitir tătăresc; Întâile micșunele;*

Scanned with OKEN Scanner

Despăduriri; Bujori sălbatici; Pescăruşi; Lalele; Înserare; Zarzăr la mare; Sângele vieţii. Cu sumarul amplificat, în conformitate cu dorinţa poetului, *Poemele într-un vers* au fost imprimate, împreună cu prefaţa, în ediţia definitivă de *Poezii*, vol. III, 1944 şi apoi în *Opere. Poezii (1927–1944)*, vol. 3, 1986, din păcate fără prefaţa şi fără dedicaţia din ediţia primă. De altfel, pe manuscrisul care a servit imprimării din 1936 a figurat dedicaţia, ştearsă ulterior, „Lui Alexandru Teodor Maria Stamatid". Studiul comparativ al manuscriselor conduce la concluzia, formulată de îngrijitorul ediţiei de *Opere*, Cornelia Pillat, că „titlurile poemelor au luat naştere ulterior, din concentrarea lirică a poemului respectiv, titlul întregindu-i la rândul său sensul şi mărindu-i puterea de sugestie". Pe de altă parte, „poemele nu au fost înşiruite la întâmplare, multe dintre ele se completează unele pe altele, dezvoltând simfonic ecoul gândirii şi poeziei, pe care viaţa l-a provocat în imaginaţia şi sufletul poetului şi care se transmite din poem în poem".

Recapitulând substanţa, dar şi spiritul creaţiei pillatiene anterioare *Poeme într-un vers (1935–1936)* alcătuiesc fructul unui proces de fenomenologie lirică ce surprinsese critica vremii. Clasicizând, meridionalul şi, în egală măsură acum, modernul **P.** se suprapun în structura de *torso* fals–genuină a versului ce sublimează o sensibilitate nostalgică, trecută prin cultură. Că placheta reprezenta un moment de referinţă în poezia lui **P.** e dovedit de interesul autorului care adunase într-un dosar intitulat *Pro şi Contra Poemului într-un vers – Spicuiri din critica epocii* aprecierile mai mult nefavorabile apărute în presă. Cele mai multe dintre acestea infirmau ralierea, postulată de însuşi autorul, a „poemelor într-un vers" la *poezia pură*, redevabilă lui Mallarmé şi, în mai mică măsură, lui Valéry. Încă în eseul *Eminescu şi poezia pură* (1930) se observa că „limpezimea ideală" a acestuia e regăsită „fie într-un vers izolat, al cărui farmec pătrunzător nu provine nici din idee, nici din sentiment, nici din imagine, nici măcar din muzica silabelor răzleţe, dar din armonia cuvântului în sine preexistentă tuturor, fie într-o poezie întreagă, bineînţeles de trei–patru strofe cel mult". În versul eminescian găseşte, premonitiv oarecum, „sinteze favorabile fluidului poetic pur" sau, cum nota în alt eseu, „acel glas cuminte ce cântă pentru privire, acea sonoritate pe care limpezile elemente ale marmurei le scot din lumină" (*Valéry, Rilke şi poezia pură*). Consideraţiile acestea vor fi re–centrate într-o *prefaţă* explicativă, ce deschide prima ediţie, aceea din 1936 şi apoi reimprimarea, amplificată, din ediţia definitivă de *Opere* (1944). *Theoria* anunţă, prin disocieri tranşante, ineditul unei experienţe lirice văzută ca punct liminar într-o *poietică* pusă sub semnul maximei lucidităţi. Iată, „poemul într-un vers nu trebuie confundat cu epigrama greacă, rubayatul persan sau hai–kaiul japonez. Câte trei corespund unui sentiment de concentrare lirică şi cel mai descriptiv e şi cel mai extrem oriental. Poemul într-un vers duce această concentrare la limită. El se prezintă faţă de un poem obişnuit ca o picătură de parfum faţă de un coş de flori. E o esenţă capabilă de nesfârşite disocieri" etc. Poetica schiţată astfel se înscrie de fapt în descendenţa simbolismului, de vreme ce receptarea are în vedere tot un poem amplu, prin sugestie şi reconstituire: „Poemul într-un vers ar fi acela în care unul singur e scris, iar celelalte rămân sugerate până la sfârşitul poemului presimţit. Ca foaia strălucitoare a lintiţei de baltă care acoperă foile neieşite încă la faţa apei". Pe de altă parte, practicarea unui asemenea „gen nou" poate descoperi – şi este un indice de modernitate aici! – „taina călătoare a poeziei, redusă la unica ei bogăţie de a fi goală şi eternă." Caracterizare prin sublimarea imaginarului în „versul–dicton" (Vl. Streinu) sau în „imagini sintetice" (C. Livescu) poemele acestea – fulgurante doar la prima lectură – amintesc, totuşi, de *esenţa concretă* din poezia japoneză integrându-se, până la un punct, în lirica epigramatică, alături de „inscripţiile" de sorginte orientală şi ele (prin tonul preponderent enunţiativ, ca în „Din teascurile vremii plâng lacrimă de vers" – *Artă poetică*) sau de gnoma eliberată de mişcarea verbului: „Mireasmă de gutuie într-un iatac bătrân" – *Toamna copilăriei*. Dacă, tematic vorbind, *Poemele într-un vers* reţin dimensiunile familiare universului pillatian – tensiunea dintre „pământul ce rămâne" şi „zilele ce zboară", orizontul amintirii, toamna opulentă, obsesia acvaticului, hedonismul traversat de umbre sau emblematicul spaţiu mediteranean – geometria lor e totuşi una variabilă, deoarece fructifică, la

Scanned with OKEN Scanner

modul programatic am zice, ceea ce simbolismul intuia şi la noi, prin Ştefan Petică („Poezia care n-a fost scrisă/ E mai frumoasă ca oricare"). În prezentarea ce însoţea placheta la prima imprimare poetul îşi definea poemul drept „esenţă capabilă de nesfârşite diluări" accepţiune ilustrată de altfel cu piesa programatică: „Un singur nai, dar câte ecouri în păduri" (*Poemul într-un vers*). Numai că restul *artelor poetice*, diseminate cu o savantă artă a vertebrării ciclului între cele 108 poeme din ultima ediţie (1986), depăşesc în chip vizibil principiul – de extracţie simbolistă – al sugestiei amplificate. Lucrul fusese observat, în epocă, doar de către Ion Chinezu. Într-adevăr, plusul pe care unul dintre cei mai cultivaţi poeţi din perioada interbelică îl aduce o dată cu *Poeme într-un vers* e tocmai „proiecţia pe fondul de tăcere albă a acordului unic, capabil să stârnească în suflet o melodie întreagă" (Ion Chinezu). **P.** se explică în *Artă poetică* („Nu vorbele, tăcerea dă cântecului glas"), dar şi imagistic de astă dată, în *Murmur* („În golul scoicii, marea; în suflet, nemuriri") sau, la fel de lapidar, în *Golful*: „A strâns albastru-n braţe şi-l leagănă mereu". Pe această linie, **P.** se întâlneşte, deloc întâmplător, cu plasticianul Braque, cubistul pentru care – ne amintim – „vasul dă forma golului, iar muzica tăcerii". **P.** transcrie şi el categoria extrem–orientală a *vidului activ* prin releul simbolist – şi l-am amintit aici pe Ştefan Petică – însă nu oricum, ci fixând-o în montura versului de 14 silabe. Când **P.** scrie „Prin pietre ceruri albe şi marea-n zări, argint" (*Cimitir tătăresc*), el caligrafiază o anumită stare, capabilă să pozitiveze *golul* (=vidul, tăcerea). Autorul nu depăşeşte însă vizualul, constitutiv sensibilităţii sale, şi nici, în consecinţă, reacţia la forma plastică. Desenul gracil din *Golful* se prefăcuse, la contemporanul Ion Barbu, în „chenarul ingenuu, ocolind o mare". **P.** rămâne în schimb în orizontul palpabil, familiar–agrest sau cultural: „Prin valuri limpezi, toamna, vezi temple licărind" (*Cetatea mare*); „Din cerul apei moarte cresc seara chiparoşi" (*San francesco nel deserto*); „De când îţi legi sandala, s-au dezlegat milenii" (*Friză*) etc. În fiecare dintre exemplele de mai sus găsim o ingenioasă (şi neconceptualizată la vremea aceea) *punere în abis*: asemeni mării ghicite şi chiar văzute în „golul scoicii" (*Murmur etern*), chiparoşii se ivesc „din cerul apei moarte" etc. Tăcerea, nemişcarea, „scrumul de ani", albastrul apei îmbrăţişat de golf ies în prim plan, se impun cu o forţă aproape materială, copleşitoare, la fel ca liniştea pădurii străpunsă, pentru moment, de „un sunet de topor" (*Prevestire*). La această senzaţie contribuie fără–ndoială reducerea formelor verbale ce, puse în majoritatea lor la prezentul etern, concretizează şi principiul – existent cu precădere în creaţia gnomică – al mişcării în nemişcare. Astfel, asocierea prezentului cu gerunziul întăreşte procesul de suspendare fenomenologică a clipei. Iată o *Friză*: „*Strunindu*-şi calul, sare prin veacuri nemişcat". Sau acest *Cimitir tătăresc*: „Pasc moartea capre straniu încremenind pe râpă". Această suspendare are ca efect proiecţia în atemporal, ceea ce deosebeşte poemul pillatian de clasicul *hai–ku*, ce vizează denotaţia pură. În *Murmur etern* sau în *San Francesco nel deserto* memoria este pârghia fundamentală, ea construieşte, prin procedeul amintit, al *punerii în abis* – enigmatice şi sugestive „structuri de absenţă" (Ion Negoiţescu). Poemele într-un vers prelungesc şi desăvârşesc, în laconismul lor exemplar, un spirit clasicizant, străbătut însă de frisonul vidului activ, atât de lizibil în literatura şi mai ales în plastica avangardei europene. Echilibrul nativ, la care se adaugă scepticismul dobândit din frecventarea Bibliotecii, asimilează această experienţă de sursă, totuşi, extrem–orientală, fără ca ea să conducă la o ruptură în creaţia poetică. De aici insolitul şi, pe de altă parte, continuitatea de optică, temperament şi motive cu celelalte volume de poezii.

EDIŢII: *Poeme într-un vers*, Bucureşti, 1936; *Poezii*, ed. definitivă, vol. III, Bucureşti, 1944; *Poezii*, antologie şi prefaţă de Aurel Rău, Bucureşti, 1965; *Poezii*, vol. I-II, antologie de Dinu Pillat, prefaţă de Mircea Tomuş, Bucureşti, 1967; *Poezii*, Bucureşti, 1968; *Opere. Poezii* (1927–1944), vol. 3, Studiu introductiv de Monica Pillat. Ediţie îngrijită, tabel cronologic, tabele sinoptice, din laboratorul creaţiei, note, variante şi comentarii de Cornelia Pillat, Bucureşti, 1986.

REFERINTE CRITICE: Mircea Streinul, *Comentarii lirice la „Poeme într-un vers" de Ion Pillat*, cu 12 gravuri de Rudolf Rybiczka, Cernăuţi, 1936; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1984); Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, vol. I, 1968; Mircea Tomuş, *15 poeţi*, 1968; Ion Chinezu, *Pagini de critică literară*, 1969; Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. 4, 1970; Aurel Martin, *Metonimii*, 1974; Ovid

Scanned with OKEN Scanner

S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, 1974; Ovidiu Papadima, *Ion Pillat*, 1974; Cristian Livescu, *Introducere în opera lui Ion Pillat*, 1980; Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. IV, 1990; Mircea Muthu, *Călcâiul lui Delacroix*, 1996; Al. Cistelecan, *Celălalt Pillat*, 2000.

M. M.

POEMELE LUMINII — Volum de poezii, cu care debutează poetul Lucian Blaga. Publicat la Sibiu, în 1919. În același an, a apărut ediția a doua, la Editura „Cartea Românească" din București. La prima sa ediție, volumul conținea trei cicluri: *Sufletul și umbra sa*, *Râsul satirului*, *Tăcere*. Ediția a doua elimina poezia *Luna*; alte șase eliminări (*Zorile*, *Luceafărul*, *Ursitoarea mea*, *Fluturii de noapte*, *Zamolxe*, *Isus și Magdalena*) vor fi efectuate la alcătuirea „ediției definitive" (*Poezii*, 1942), când va renunța și la organizarea poeziilor pe cicluri. Versurile au fost scrise în anii 1917 și 1918 și tipărite mai întâi, în majoritatea lor, în ziarul *Glasul Bucovinei* (Cernăuți, 1919, cu o prezentare entuaziastă a lui Sextil Pușcariu) și în *Patria* (Cluj, 1919).

Sugestii importante pentru definirea universului imaginar al cărții, ca și a naturii lirismului, oferă poemul programatic *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, care deschide volumul. Oarecum demonstrativ, organizat pe o structură sintactică adversativă, poemul schițează, prin opoziție, două moduri de situare a subiectului cunoscător față de lumea văzută ca Totalitate („corola de minuni" – emblemă a plenitudinii vitale, a armoniei și perfecțiunii elementelor ce compun întregul cosmic, sub semnul rotunjimii circulare sau sferice), ambele reprezentate prin metafora *luminii*: pe de o parte, „lumina altora", asociată „minții" care „ucide tainele" din lucruri (*flori*, *ochi*, *buze*, *morminte*) și „sugrumă vraja nepătrunsului ascuns în adâncimi de întuneric", – iar de cealaltă, „lumina mea", refuzând „strivirea" geometriei originare a universului, conservându-i unitatea nocturn–protectoare (e o lumină lunară, sub semn feminin–securizant), „sporindu-i" taina și putând fi, ca atare, identificată cu *iubirea* integratoare („Căci eu iubesc/ și flori și ochi și buze și morminte"). Această dublă deschidere confruntă astfel cunoașterea rațională, științifică, pozitivă – nepoetică – cu cea care definește eul *liric*: intuiție, trăire, participare, sentiment al unității profunde a tuturor nivelurilor cosmosului, aspirație a integrării în Tot. (S-a văzut aici o anticipare a „minus-cunoașterii" din filosofia blagiană). Universul imaginar al *Poemelor luminii* dezvoltă, pentru moment, aproape exclusiv această semnificație secundă a *luminii*: ea e un fel de substanță–energie primară (amintind de Marele Atman din filosofia indiană), ce dinamizează întregul cosmos cu forța sa de stihie dezlănțuită. O spune, bunăoară, viziunea cosmogonică din *Lumina*: „O mare/ și-un vifor nebun de lumină/ făcutu-s-a clipă. O sete era de păcate, de doruri, de-avânturi, de patimi/ o sete de lume și soare". Astfel de energice versuri trimit în chipul cel mai direct la beția dionisiacă a nietzscheanului Zarathustra, prezentă deopotrivă în configurarea „lumii obiectelor" și în ipostazele eului liric; „Eu nu-mi am inima în cap,/ nici creieri n-am în inimă./ Sunt beat de lume și-s păgân" – se poate citi în *Lumina raiului*, ca o prelungire a propozițiilor programatice din *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. O regăsim în dansul dionisiac din *Vreau să joc!*, poem semnificativ și pentru aproximarea relației dintre eul stihial și elementaritatea cosmică, într-o tipică voință de „dezmărginire" și contopire frenetică cu substanța universală, cu Absolutul: „O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat/ Să nu se simtă Dumnezeu/ în mine/ un rob în temniță – încătușat!/ Pământule, dă-mi aripi:/ săgeată vreau să fiu să spintec/ nemărginirea"... În general, subiectul liric blagian e conturat în termeni analogi celor ce concretizează ambele entități: „marea" și „viforul nebun de lumină" din vremile Genezei revin ca să definească tensiunea vitală a eului („C-o mare de îndemnuri și de oarbe năzuințI/ în mine..." – *Stelelor*), ca forță irațională, „nebunie" a pasiunilor descătușate, cum o atestă și lirica erotică: „Nu-mi presimți tu nebunia când auzi/ cum murmură viața-n mine/ ca un izvor/ năvalnic într-o peșteră răsunătoare?" (*Nu-mi presimți?*); sau: „Nebun,/ ca niște limbi de foc eu brațele-mi întind,/ ca să-ți topesc zăpada umerilor goi/ și ca să-ți storc, flămând să-ți mistui/ puterea, sângele, mândria, primăvara, totul" (*Noi și pământul*). Acestei ipostaze a eului, cu reprezentări hiperbolice ale tensiunilor sufletești, traduse într-o gesticulație din care nu lipsesc accentele retorice, îi corespunde însă,

Scanned with OKEN Scanner

complementar, schița unei subiectivități mai puțin tumultuoase, fascinate, dimpotrivă, de tăcere și contemplație („Tăcerea-mi este duhul" – sună un vers din *Stalactita*), într-un peisaj în care lumina lasă loc umbrei, stărilor crepusculare, întunericului (v. *Gorunul*, *Liniște*, *Mi-aștept amurgul*, *Veșnicul*, *Izvorul nopții*). Dar, fie că exaltă frenezia vitală, într-o năzuință de cuprindere și asimilare a exteriorului, ridicat la temperatura combustiei lăuntrice, fie că se deschid unui regim nocturn al imaginarului, poemele lui **B.** sugerează același tip fundamental de relație dintre eu și univers, vizând intima comuniune dintre *fragment* și *Totalitatea cosmică*: pământul răspunde cu bătăile inimii iubitei (*Pământul*), „altoită pe ființa mea imensa lume/ mă doare ca o rană" (*Melancolie*), „îmi pare/ că stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge" (*Gorunul*) etc. Câteva poeme cu caracter pronunțat aforistic vorbesc chiar despre o *coincidentia oppositorum* (care va fi o temă majoră a întregii opere): „Nu știi că numa-n lacuri cu noroi în fund cresc nuferi?" (*Vei plânge mult ori vei zâmbi?*) „De unde-și are raiul – /lumina? – Știu: îl luminează iadul/ cu flăcările lui!" (*Lumina raiului*). Lirismul extatic, tendința de dilatare și dezmărginire a eului (numită de N. Balotă „panpsihism") a permis situarea *Poemelor luminii* în zona de reverberații a pre-expresionismului sau expresionismului german. (În *Filosofia stilului* – 1924 – **B.** însuși va defini expresionismul sub semnul aspirației de comunicare cu „cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul"). Modul de stilizare a imaginii în sensul unui anumit decorativism face posibilă și analogia cu orientările plastice „secesioniste" de la începutul secolului („Art Nouveau", „Jugendstil"). **B.** depășește astfel mai tradiționala „Gedankenlyrik" – din care păstrează gustul pentru reflecția filosofică – imprimând discursului (degajat de tiparele moștenite, apelând la versul liber) energia „deformatoare" a unei subiectivități dinamice, tensionate, ce se transmite întregului univers. Încă accentuată, structura aforistică a poemelor (în același an, 1919, poetul tipărea și volumul de cugetări *Pietre pentru templul meu*) menține textele într-un paralelism al „ideii" cu metafora (E. Lovinescu observa că multe poeme sunt niște „metafore dezvoltate"), ce transformă poeziile în niște „demonstrații" *sui generis*, reducând în mare măsură polisemia imaginii: ne aflăm, în acest moment al creației blagiene, într-o etapă incipientă a „gândirii mitice", pentru care nivelul figurativ coexistă, fără a se contopi întotdeauna deplin, cu cel reflexiv (unele poeme – ca *Lacrimile*, *Inima*, *Eva*, *Lumina raiului* – au putut fi caracterizate drept „micro-mituri"). Înnoitoare în contextul poeziei românești a momentului, *Poemele luminii* marchează o importantă deschidere spre manifestările novatoare din lirica europeană, schițând – pentru întreaga operă a lui **B.** – câteva din marile direcții ale unei viziuni ce urma să se îmbogățească și aprofundeze pe parcurs (v. configurarea spațiului ca „geografie mitologică", dubla ipostază a subiectului liric ca eu problematic și eu integrat în Totul cosmic, preferința pentru un „cosmos generic" puternic codificat, ce va permite articularea tuturor elementelor într-un „sistem" simbolic coerent, pe coordonate mitice etc.).

EDIȚII: *Poemele luminii*, Sibiu, 1919; *Poemele luminii*, București, 1919; *Poezii*, București, 1942; *Poezii*, ed. îngrijită și introducere de G. Ivașcu, București, 1966; *Poezii*, ed. îngrijită și adăugită de G. Ivașcu, București, 1967; *Poezii*, I, ed. îngrijită de G. Ivașcu, prefață de M. Tomuș, București, 1968; *Poezie. Teatru. Proză autobiografică*, I, antologie, prefață și bibliografie de G. Gană, București, 1972 (ed. a II-a, 1980); *Opere*, I, ed. îngrijită de Dorli Blaga, cuvânt înainte de Șerban Cioculescu, București, 1974; *Opere*, I, ed. critică și studiu introductiv de G. Gană, București, 1982; *Poezii*, postfață și bibliografie de Cristian Moraru, București, 1986; *Opera poetică*, cuvânt înainte de E. Simion, prefață de George Gană, București, 1995.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, III, 1927; C. Fântâneru, *Poezia lui Lucian Blaga și gândirea mitică*, 1940; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ediția a II-a, 1982); Ovid S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga*, 1963; Idem, *Literatura română și expresionismul*, 1971; Idem, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; D. Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, 1967; N. Balotă, *Euphorion*, 1967; Mariana Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui L. Blaga*, 1970; M. Bucur, *Lucian Blaga – dor și eternitate*, 1971; M. Vaida, *L. Blaga – afinități și izvoare*, 1975; Alexandra Indrieș, *Corola de minuni a lumii*, 1975; Idem, *Sporind a lumii taină*, 1981; G. Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, 1976; Șt. Aug. Doinaș, *Lectura poeziei*, 1980; Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, 1981 (ed. a II-a, 1999); E. Todoran, *Lucian Blaga – mitul poetic*, 1981; Marin Mincu, *Lucian Blaga – Poezii, texte comentate*, 1983; E. Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, 1985; M. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, III, 1986; I. Bălu, *Lucian Blaga*,

Scanned with OKEN Scanner

1986; Corin Braga, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, 1998.

I. P.

POEME NERUȘINATE — Volum de Marta Petreu, apărut la Editura Albatros din București în primăvara anului 1993. Conține poeme publicate anterior în *România literară* și *Contemporanul* (1991-1992), precum și inedite. Volumul obține Premiul „George Bacovia" al revistei *Contemporanul*, Premiul revistei *Poesis* din Satu Mare și Premiul pentru poezie al Salonului de Carte din Oradea (toate în 1993). Ulterior, poeme din volum vor fi incluse în antologia *Apocalipsa după Marta* (Biblioteca Apostrof, 1999).

Poemele nerușinate sunt volumul definitoriu al unui poet major al liricii românești actuale, evoluând pe linia sincerităților abrupte, incomode, vizionar-senzuale din descendența Angelei Marinescu. Pentru **M. P.** („înaltă senzuală alcătuită din muchii reci nervoase" – *Există mecanismul funcționând*), poezia reprezintă limita abisală a existenței: punctul extrem al tensiunii, în care cuvântul atinge marginea ultimă a țipătului, surescitării, iubirii și – uneori – a singurătății și mizantropiei. Rădăcina străveche a acestui stil de a scrie se întinde până în expresionism, de unde urcă apoi spre neantul spasmodic al existențialiștilor, pentru a-și depune, în cele din urmă, seva în lirismul exasperat, lucid-problematic al unei feminități accentuate moderne, decomplexate, unde autoarea se întâlnește – în peisaj liric congener, autohton – cu „haosmosul" frământat al Magdei Cârneci, cu „oceanul schizoidian" al Ruxandrei Cesereanu sau cu imersiunile psihice extatice ale mai tinerei Judith Mészáros. Pe linie ascendentă, din aceeași „familie" tipologică mai face parte Gabriela Melinescu, întreaga serie devenind posibilă prin deconstruirea melancoliei adormite, infinitezimale, de mimoză visătoare a Anei Blandiana, drum cu care o linie tipologică a poeziei românești postbelice se închide, pentru a fi înlocuită cu energetismul impudic, senzual și șocant al tradiției inaugurate de către Angela Marinescu. Personalitate accentuată a optzecismului, cu studii academice temeinice despre manierismul logic sau despre Cioran, **M. P.** șochează și ea, prin exacerbarea intelectuală a senzației sau viziunii, și prin detabuizare erotică. Ea așterne poeme în sânge, ca o fetiță atroce („sunt o prințesă subțire și-nfricoșată" – spune un vers din poezia deja citată), la limita extatică a sadismului autoscopic, unde intelectul se întoarce împotriva lui însuși, cu voluptatea perversă infinită, exacerbată a autodestrucției. Poezie nu poate deveni decât ceva ce se poate distruge pe sine: acesta e programul existențial definitoriu al acestei lirici a nașterii și a morții, a iubirii și a inerției, a voluptății și a spaimei generate de bărbat. Caracteristica principală e existențialismul: rapace, convulsiv, dominator. „Dușmana" acestei poezii, dar și protagonista ei, cultivată cu frenezie hiperbolică, îndrăgostită, e Inteligența: monstrul cotidian al Înțelegerii și al Luciditații, care împiedică femeia să se abandoneze simțurilor și bărbatul să cadă în vâltoarea abandonului erotic: „Pentru că iată noi avem imaginație/ (și carte)/ Nu ne-am văzut auzit atins nu-ți știu mirosul/ noi nu ne-am gustat/ Dar avem imaginația hiperbolică o imaginație deșănțată/ ca arta noastră de-a ne scrie scrisori/.../ Simt zilele trecând simt pământul sub pleoape/ Și-aproape că mi-e dor să inventez un bărbat/ o dragoste secretă împotriva coșmarurilor..." (*Arta îndrăgostirii*) În consecință, erotica (mediul de predilecție al întregului volum) e promovată ca o ipostaziere coșmarescă a Celuilalt, a bărbatului iubit, mult mai real prin hiperbolizare livrescă decât prin gesturile sale mărunte, rutiniere: „...tu intră în poemele mele. Dormi. Scrie. Respiră./ Stăpânește pământul. Stăpânește-ți femeile tale. Culcă-te sub ochii mei/ cu oricare din ele/ Eu mă așez – reflex mereu zi de zi -/ între pumn și destinația lui./ Recunosc: e locul meu spaima mea. Aici le concep/ aici le port aici le nasc pe ele poemele:/ din violență le smulg." (*Ademenirea*) Proiecția Iubitului de Hârtie trezește în poetă intensități crude, maligne, demiurgice. **M. P.** e fascinată de Rău și de Anxietate, asemenea fluturelui nocturn atras de lampa care-l va incinera: „Mărturisesc cu voce de noapte: mă tem de mine/ fiindcă/ în creierul meu de toamnă te răsucesc te rumeg te torc te ating/ te gust/.../Mă întorc acasă în casa aceea ce nu mai există/.../ mă tai bucăți frumoase geometrice pe-alese/ le pun în coș pe pat de frunze și struguri/ și astfel/ mă port pe mine în coșul care-mi atârnă ca plumbul în mâna

Scanned with OKEN Scanner

stângă". (*Nocturnă de toamnă*) Poemul *Provincia după praznic* spune toate aceste lucruri explicit, dându-le o tentă eschatologică: „La Judecată/ răul învinge binele din motive pur ontice;/ pot să jubilez – profețiile mele s-au împlinit/ Răul înghite binele din motive pur ontice." Aici se vede cel mai bine că **M. P.** trăiește existența ca apostazie a binelui, sentiment din care derivă un întreg imaginar sepulcral, apocaliptic, cu extaza împinsă până la marginea sa de cenușă. *Apocalipsa după Marta* o aduce pe poetă, imaginar, în proximitatea tactilă a divinității, și ea „depune mărturie", cu o fervoare negativă extatică, flagelatoare, care ar putea complexa orice pustnic din deșertul deșertăciunilor care este lumea: „ Deci depun mărturie:/ miroase a grajd. Miroase a jeg. Miroase dens etern a murdărie./ Miroase a abator. E o duhoare de carne crudă/ ruptă de pinteni strivită sub blacheuri/ ...Miroase a carne vie ce moare miroase acru a latrină..." În *Simfonia a șasea. După Ceaikovski*, spaima ia forma unei ritualizări a miniaturalului casnic; de fapt, există multă infantilizare tristă, melancolică în poezia **M. P.**, complexul venind din direcția conceperii existenței – în prelungire avangardistă – ca joc crud cu destinul al unor marionete, care dau la o parte veșmintele unele de pe altele, pentru a descoperi că în trupul crezut de câlți se află, de fapt, sânge: „Seara/ ea își inventaria semnele vechi rănile noi/ își culca inima ca pe un instrument muzical/ în propria sa cutie toracică/ și-i cânta: uită dormi/...Ea experimentase pe îndelete cenușa/.../ la treizeci de ani ea avea inima unui cățel vesel/ alăptat cu doze mari de stricnină." Sub aspect imaginar, întreg volumul – excepțional din punct de vedere stilistic și imagistic – înregistrează o dilatare evolutivă de la intim la cosmic, marcând un traseu existențial care duce de la suferință revoltată la apostazie, pentru a ajunge, în poemul *Peisaj-sentiment*, la viziunea cosmosului ca eschatologie germinativă: „Iată generarea morții în chiar celulele fragede moi/ ce-mi erau ce-mi mai sunt/ substanță nuntă plăcere/ generarea nimicului lumina izvorâtă din creierul meu/ Știu: am pierdut ritmul larg muzical: planetar și erotic/ Am în schimb lumina deplină/ și-nțeleg: deci luminez cu înțelegerea mea peisajul negru/ carbonul." *Poeme neruşinate* e unul dintre marile volume de poezie publicate în România după 1945: sunt momente când se cuvine să nu ne temem de superlative, chiar și-n lexicoanele detașate de istorie literară...

EDIȚII: *Poeme neruşinate*, București, 1993.

REFERINȚE CRITICE: M. Zaciu, în „Argo", nr. 8, 1993; O. Soviany, în „Contemporanul", nr. 24, 1993; C. Regman, *Dinspre „Cercul literar" spre „optzeciști"*, 1997, respectiv „Jurnalul literar", nr. 27-28, 1993; Ruxandra Cesereanu, în „Steaua", nr. 7, 1993; Aurel Pantea, în „Vatra", nr. 8, 1993; I. Moldovan, în „Familia", nr. 10-11, 1993, respectiv „Unu", nr. 46, 1993; M. Țicudean, în „Cuvântul", nr. 29, 1993; T. T. Coșovei, în „Contemporanul", nr. 24, 1993; Doina Tudorovici, în „Contemporanul", nr. 24, 1993; N. Oprea, în „Calende", nr. 7-8, 1993; Gr. Scarlat, în „Poesis", nr. 7-8, 1993; Claudiu Constantinescu, în „România literară", nr. 25, 1993; Irina Petraș, *Literatură română contemporană*, 1994; idem, în „Apostrof", nr. 9, 1999; Ion Pop, în „Vatra", nr. 5, 1999.

Șt. B.

POEMUL INVECTIVĂ — Volum de versuri de Geo Bogza. Apărut în 1933, la Editura Unu din București. Pe copertă, sub titlu, se menționează: „Cu amprentele digitale ale autorului" (în interior, în stânga paginii de titlu, acestea sunt chiar reproduse). După *Jurnal de sex* (1929), este a doua carte a poetului. Textele au fost scrise în perioada colaborării la revista de avangardă „unu", unde au și fost tipărite, în majoritatea lor, între anii 1928-1932. Primele însemnări legate de universul poetic al cărții apar în *Jurnal de copilărie și adolescență* sub data de 1 septembrie 1929, când poetul notează că se gândește la „scrierea aceea mai lungă despre petrol", pe care vrea s-o intituleze *Petrol la Buștenari*. La 1 octombrie începe să scrie *Petrol de Buștenari – 30 de mii de lei vagonul*, „o povestire spusă de cineva gâfâind de spaimă". La 9 și 12 octombrie revine asupra ideii, gândindu-se ca „*Petrol la Buștenari* să fie mai degrabă o carte de poeme despre Buștenari" și notând că se vrea „în aceste poeme nou și convulsiv". În 6 noiembrie, notează „frământări groaznice despre *Petrol*", iar peste trei zile își propune ca „titlu pentru viitorul ciclu și eventual volum" *Jurnal de febră* sau *Flori de febră*. Din el ar face parte cicluri precum *Terorile olfactive* și *Febrele*. Obsesia cărții e dominantă și în anul următor (v. la 26 mai: „De-aș putea să scriu tot clocotul corosiv la gândurilor, al sângelui meu"). La 12 iunie ar fi „realizat" un „elogiu invectivei", iar

Scanned with OKEN Scanner

sub data de 25 iulie notează: „Gândesc mereu la realizarea *Poemului invectivă*". La 16 august, transcrie „poemele volumului în spe *Poemul invectivă*", lucru continuat în zilele următoare, cu „cizelări, adăugiri". La sfârşitul lunii august încă nu e decis să publice poemul în volum, ci în revista „unu", dorind însă să se „consacre în întregime *poemului*, poemului corosiv, poemului ultragiant". La data de 21 noiembrie 1931 mai lucra la *Poemul invectivă*, încântat de „îmbunătăţirile pe care le izbute(şte)", iar în 4 ianuarie 1932 nota: „Cizelez şi transcriu *Poemul invectivă*, în fine, după infinite modificări, aproape definitiv". Cartea se construieşte pe fondul unor frământări sufleteşti grave, ce angajează o definiţie a poeziei sub semnul revoltei, ca „deschidere a unui ochi crud asupra vieţii", cerând ca „dezgustul faţă de instituţiile sterile să fie manifestat descriind viaţa aspră, de dedesubtul convenienţelor", încât „acestea să cadă subminate autentic, nu numai împroşcate la suprafaţă cum erau până acum" (12 octombrie 1931). Din 1933, poemele n-au mai fost retipărite în ţară decât în anexa volumului *Eu sunt ţinta. Geo Bogza în dialog cu Diana Turconi*, tipărit la Editura DU Style din Bucureşti, prin decizia editoarei, poeta Doina Uricariu, care, „asumându-şi întreaga răspundere şi în pofida tuturor presiunilor care s-au exercitat asupra ei", o readuce la lumină, notând că „alături de *Cartea Oltului*, a fost şi a rămas cartea cea mai aproape de sufletul lui Geo Bogza din întreaga operă". O ediţie a cărţii, cu o postfaţă de Aleksandăr Petrov, apăruse însă în 1986 în Iugoslavia, la Panciova, în colecţia revistei „Lumina", cu ocazia acordării premiului „Cheia de aur" al oraşului Smederevo.

Subminarea „convenţionalităţilor" merge, într-adevăr, mult mai departe decât îndrăznelile din *Jurnal de sex*. Poemele devin acum un fel de reportaje ale infernului biologic, ale manifestării instinctelor devastatoare, într-o lume brutală, necruţătoare cu fiinţa umană, dar şi expresii ale afirmării unei vitalităţi necenzurate de reguli ipocrite. „Obiectul" lor sunt însă mai ales dramele sordide, incestul, amorurile monstruoase, frustrările sexuale provocând tulburări violente ale sensibilităţii. O necesitate imperioasă de sfidare a aparenţelor unei societăţi ce-şi disimulează după codurile de maniere patimile ascunse îl face pe poet să dedice versuri „destrăbălatelor frumoase", servitoarelor către care se îndreaptă instinctele „feciorilor de bani gata", „efebilor" pândiţi pe plajele însorite de doamnele burgheze, oamenilor de rând care dau frâu liber impulsurilor primare, obsesiilor sexuale, pornirilor ucigaşe. Un *Poem ultragiant* (şi toate textele din volum sunt, în fond, ultragiante) dedicat unei servitoare „cu pântecul mirosind a ceapă şi pătrunjel" e scris „Pentru a face să turbeze de ciudă fetele burgheze/ şi să se scandalizeze părinţii lor onorabili"; imaginea „feciorilor de bani gata" sărutând „lung destrăbălatele" provoacă un zâmbet demonic de satisfacţie; o *Prefaţă la un poem de dragoste*, care deschide volumul, afişează masca cinică înrudită cu cea a protagonistului lui Lautréamont din *Cânturile lui Maldoror*: „Privesc trupul tău de fată tânără / şi o furtună de gânduri infernale se dezlănţuie în mine". „Viziunea sexuală a întregului univers viu", despre care vorbea într-un *Crez* din revista „unu", în 1929, e transpusă în aceste poeme cu o violenţă de coşmar expresionist, conturând o viziune apocaliptică, precum în poemul intitulat *În anul acela străvechile aşezări se zdruncinară*, unde tensiunilor provocate de frustrările instinctului li se adaugă cele provocate de tragedia războiului. Majoritatea textelor se înscriu în acest registru în care „dragostea (e) amestecată cu moarte" sau cunoaşte devieri şi pervertiri către oribil şi scabros. Mizeria fizică şi morală a lumii apare astfel notată în realitatea ei inavuabilă, ca semn alarmant al unui sfârşit iminent şi teribil, cu un sentiment exacerbat de revoltă şi cu un fel de cinism mimat, cu o grimasă în fond dureroasă. Este şi „scuza" invocată de poetul acuzat, la apariţia cărţii, de imoralitate şi pornografie: „Violenţa de expresie presupune o violenţă de suferinţă care exclude, de la început, prezenţa oricărui element pornografic, pornografia implicând în condiţia ei esenţială satisfacţia". Această „violenţă de expresie" aspiră de fapt să atingă violenţa însăşi a realităţii, realizând suprapunerea, coincidenţa dintre cuvânt şi faptul de viaţă brut, acel „plan primar" invocat în articolele sale programatice. Cum scrie Marin Mincu, „dorinţa expresă a lui Geo Bogza este introducerea cu orice preţ a realităţii în literatură, fără convenţii, fără selecţie, mai ales

Scanned with OKEN Scanner

fără 'înfrumusețare', din convingerea că nu există nimic în realitate care să nu fie 'senzațional' (...). Bogza parcurge drumul invers către 'suprarealitate' și, foarte salutar în punctul de pornire (...), descrie realitatea însăși, care, prin simpla transpunere în cuvânt, devine halucinatorie, mediumnică, delirantă, onirică". Dacă această descriere de factură reportericească își programează prozaismul și recurge frecvent la pura notație a faptului concret, „evenimentul" e totuși selectat pentru insolitul și „senzaționalul" său, chemat să-l șocheze, să-l violenteze pe cititorul „burghez"; limbajul frust, împins la limita scatologicului, nu neglijează însă cu totul „figurile", metafora, artificiul constructiv, „retorica". Unele poeme își evidențiază, în context, natura parodică, trădând un anume gust pentru înscenarea grotescă și înclinații ironic-ludice. În *Efebul gherdap provoacă moartea batozei psihopate*, de exemplu, obsesia erotică e transferată lumii obiectelor, cu efecte hilare, în tradiția grotescului urmuzian: „și muri... acea batoză/ Puternic suferind / De-o stranie psihoză / și de mârșavul jind". *Balada ucigașuluui Maruth* e un soi de versiune *kitsch* a „snoavei" argheziene *Pui de găi*; „bătrânul ucigaș Maruth" râvnește la nepoata amantei sale, care o păzea cu strășnicie: „Acră babornița veghind / Maruth înnebunind // O noapte mârșava bătrână / Dormea ca o scroafă pe rână // Maruth suferea / ca o bufniță, ca o cucuvea". Alte „balade" sunt una a „tatălui denaturat", alta a „naufragiului incestuos" ori a „domniței care s-a culcat cu câini"... Sub un titlu voit antipoetic – *Poemul marinarilor venerici și al femeii depravate* – e demontată retorica liricii „exotice" și sentimentale, coborâtă în registru demitizant: „Clădit pe mlaștini, somnorosul port / Visa la sud, puțea a mort / și în el una a tămâie / într-o postură de momâie / Întinsă pe araci ca via / Își făcea gravă meseria /.../ Vindea cântând, sirenă, ca-n basm și epopee". Altul, *Prezentarea eroului legendare*, are drept personaj pe un văcar ce se iubește cu „vaci văduve și vaci fecioare"; un *Gheorghiță cismarul*, care, oftând după fata boierului, va face din pantoful ei un obiect erotic și va sfârși prin a se sinucide, luat în râs de „flăcăii satului", e compătimit de mama sa într-un limbaj mimând oralitatea: „Gheorghiță maică (îl căinează mumă-sa) / știu eu ce te doare pe tine / dar nu-ți pierde firea nu te mai gândi / Că mi te prăpădești de tot / Gheorghiță a continuat totuși să se gândească / și să se prăpădească". Acestei lumi deviate și măcinate de frustrări ale simțurilor i se opune senzualitatea proaspătă și provocatoare din *Tam-tamul paparudelor apropiate*, cu o fermitate arghezieană în trasarea desenului și concentrarea culorii: „Trec în grupuri, trupuri crude / despuiate paparude, / Negre, parcă fierte-n smoală / și cu țâța nicovală"... Întreg ciclul poate fi situat, de altfel, în descendența *Florilor de mucigai*, însă violența depoetizării îl opune în chip radical așa-numitei „estetici a urâtului".

EDIȚII: *Poemul invectivă*. Cu amprentele digitale ale autorului, București, 1933; *Poemul invectivă*, cu o postfață de Aleksandăr Petrov, Panciova, 1986; *Eu sunt ținta. Geo Bogza în dialog cu Diana Turconi*, București, 1996.

REFERINȚE CRITICE: Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, 1969; Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, 1983; Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, 1990; M. Mincu, în „România literară", nr. 6, 1990; Gabriela Duda, *Literatura românească de avangardă*, 1997.

I. P.

POESII — Volum de poezii de Mihai Eminescu, publicat în îngrijirea lui Titu Maiorescu, la Editura Socec, București, în 1884 (ianuarie 1884, stil nou, data de pe pagina de gardă; în decembrie 1883, după stilul vechi). Unic volum antum al poetului național român, este, probabil, cartea cea mai celebră a literaturii noastre.

Maiorescu a inclus în cuprinsul inițial treizeci și opt din cele patruzeci de poezii publicate de E. în „Convorbiri literare" până la acea dată, cele șase poezii apărute în „Familia" între aprilie și noiembrie 1883, dar reproducându-le după manuscrisele poetului, în versiuni inedite, ulterioare și ameliorate de autor, precum și șaptesprezece poezii cu totul inedite, reproduse după manuscrisele autografe primite de la E. Editorul n-a inclus în volum nici una dintre cele cincisprezece poezii de primă tinerețe publicate de E. înainte de debutul său în „Convorbiri literare" (deci, înainte de 15 aprilie 1870), *Foaie veștedă (după Lenau)*, apărută la 1 octombrie 1879, pe care Maiorescu o consideră o traducere, și nici *Făt-frumos din tei*, apărută la 1 februarie 1875, considerată de editor o variantă anterioară și depășită, dar de la care

Scanned with OKEN Scanner

preia titlul şi îl dă variantei ulterioare de la 1 martie 1878, intitulată în revistă *Povestea teiului*; în opinia lui P. Creţia, această substituire se datorează de bună seamă faptului că în volum ea este urmată de *Povestea codrului*. În următoarele sale ediţii din poeziile eminesciene, Maiorescu va adăuga alte poezii publicate între timp sau extrase din fondul de manuscrise ajuns în posesia lui la 1884. Ediţia a şasea ajunge astfel la un total de şaptezeci şi două de poezii, neschimbat ulterior în restul ediţiilor Maiorescu. Contemporanii, ca şi editorii mai apoi, sunt unanimi în a recunoaşte că ordonarea poemelor în volum este decisă exclusiv de Maiorescu şi ea nu respectă câtuşi de puţin criteriul cronologic, ci o „organizare expresivă" (P. Creţia). Prima ediţie are certe scăderi textuale (erori de lecţiune, intervenţii corective eronate etc.), „astfel încât în toate locurile unde textul dat de Maiorescu diferă de cel al „Convorbirilor literare", textul revistei este mai bun" (P. Creţia); editorul va căuta să le îndrepte în primele opt ediţii, dintr-un total de zece, pe care le-a mai publicat, fără a reuşi însă în întregime. Intervenţiile lui Maiorescu vor deveni subiect de discuţie pentru posteritatea eminesciană, cu deosebire cele operate asupra textului *Luceafărului*. Volumul este interesant în primul rând prin istoria selecţiei poemelor care îl compun, operată de Titu Maiorescu, şi care a generat ulterior numeroase discuţii; autorul nu fusese consultat şi a refuzat apoi volumul, la apariţie, ca nereprezentând viziunea sa personală. P. Creţia observă corect că „Deciziile pe care le-a luat criticul atunci au determinat soarta acestei mari opere poetice până în zilele noastre". În prefaţa primei ediţii, Maiorescu se justifică implicit când afirmă că (poetul) „ a fost totdeauna prea impersonal şi prea nepăsător de soarta lucrărilor sale, pentru a fi putut fi înduplecat să se îngrijească însuşi de o asemenea culegere, cu toată stăruinţa amicilor săi literari"; ideea impersonalităţii geniale a lui **E.**, inaugurată în exegeză de Maiorescu, îşi face astfel vad. Există indicaţii ale apropiaţilor poetului potrivit cărora el dorea să modifice multe texte publicate în periodice înainte de a le aduna într-un volum, tot astfel cum dorea să renunţe la multe din scrierile de tinereţe. Dacă ţinem cont de faptul că **E.** îşi elaborase o adevărată strategie din a oferi publicului său (cu precădere, Junimii şi „Convorbirilor literare") poezii pe gustul acestuia, îndeajuns de conforme, adică, stilului agreat în epocă în ceea ce priveşte – de pildă – temele erotice, patriotice, filosofice, lăsând nepublicate, în celebra-i ladă cu manuscrise, poeme care aveau să determine reale mutaţii ale poeticii româneşti (I. Em. Petrescu), întrebarea asupra felului cum ar fi fost operată o selecţie finală de către autor rămâne deschisă şi incitantă. În viziunea celui mai autorizat editor al operei lui **E.**, Perpessicius, „ediţia Maiorescu a rămas şi până astăzi modelul celei mai ideale orânduiri a poeziilor lui **E.**, şi de la sugestiile ei au plecat nenumăraţi editori" (Perpessicius). Dar judecata de valoare a acestuia din urmă nu este, totuşi, de natură să potolească disputele – vechi de când eminescologia – despre conţinutul, criteriile de selecţie sau rolul lui Maiorescu în configurarea primei imagini „întregi" asupra operei poetului naţional; oricare ar fi însă concluziile pentru care am opta, rămâne faptul că acest volum constituie, la cumpăna dintre veacuri, principala referinţă pentru receptarea lui **E.**, pentru primii săi comentatori etc. Nu ne rămâne decât să reconstituim coordonatele respectivei imagini, observând faptul (esenţial) că selecţia lui Maiorescu vrea să pună în lumină un evantai cât mai bogat al formelor şi temelor liricii eminesciene, şi că ordinea textelor este în ea însăşi o invitaţie la reflecţie asupra bogăţiei interioare a operei. Cititorului obişnuit cu lectura postumelor poetului (îndeosebi după apariţia masivului comentariu călinescian), poeziile din ediţia antumă îi pot apărea de o clasicitate „datată", de o marmoreană (deci: imobilă) perfecţiune formală. Dar – pe de o parte - nu poate fi neglijat faptul că studiile cele mai importante despre lirica lui **E.**, de până în anii 60, se întemeiază pe antume (cele semnate de Călinescu constituie o strălucită excepţie) şi că – deci – pe antume se construieşte „exemplaritatea" (estetică, dar şi naţională) a operei eminesciene. Pe de altă parte, statuarele antume, chiar dacă nu au intuiţiile fulgurante, sau expresia modernistă evidentă, sau imaginarul captivant al postumelor, conţin, deopotrivă, liniile de forţă ale ideaţiei poetice eminesciene (pe tema centrală a Fiinţei – de la *Rugăciunea unui Dac*, la *Odă* sau la *Luceafărul*, dar şi la texte mai puţin spectaculoase, precum *Se bate miezul nopţii*), ca şi experimente poetice de subversiune a

Scanned with OKEN Scanner

codului romantic explicit (*Melancolie*) sau a formei neoclasice asumate (în *Sonete* ori în *Şi dacă ramuri bat în geam*). Există, în toate aceste poeme, o simplitate cristalină a expresiei care îşi conţine într-atât de firesc enorma greutate a ideilor, încât este incontestabil că ne aflăm dinaintea unei secvenţe de mare, adevărată, poezie, indiferent care ar fi atitudinea noastră, de cititori, faţă de statutul de „poet naţional" al autorului, întemeiat la rându-i, spuneam, pe volumul în discuţie. Intensitatea imaginarului erotic (compensat de o acută derealizare a sa), sentimentul epigonismului (*Epigonii*) şi al decăderii umane din mit în istorie (*Satirele*, *Împărat şi proletar*, *Egipetul*), inadecvarea fiinţei la lume (*Singurătate*, *Luceafărul*, *Melancolie*, *Rugăciunea unui Dac*, *Glossa*), fascinaţia thanaticului – adesea în relaţie cu erosul (*Mortua est*, *De câte ori, iubito*, *Despărţire*, *Se bate miezul nopţii*, *Mai am un singur dor*), predilecţia pentru construcţiile în antiteză (*Venere şi madonă*, *Înger şi demon*, *Împărat şi proletar*, *Satira III*, *Floare albastră*, *Melancolie*), toate înclină imaginea generală a poetului din antume către ultima vârstă a romantismului major european, situându-l în vecinătatea lui Byron (D. Popovici) prin forţa perspectivelor titaniene, şi în aceea a filosofiei lui Schopenhauer prin pesimismul său – dar, dacă despre influenţe livreşti este vorba, ele „l-au ajutat să se găsească mai curând, /căci/ pe deasupra lor şi mai puternică decât ele este personalitatea poetului" (D. Popovici). Neoclasicismul lui **E.** din aceste poezii se deschide în schimb către vârsta primului modernism european, vestind alunecările tectonice şi ameţitoarele experimente abandonate din postume: pentru că forma perfectă (simetrică – în *Melancolie*, sau în *La mijloc de codru des*, sau în *Satira III*) se centrează în jurul unui factor cosmotic (erosul, mitul), ori în jurul vidului, al neantului pe care, încumetându-se a-l gândi, fiinţa poetică încearcă să îl şi rostească (*Satira I*). Continuând a se dezvolta din amplele perspective titaniene, romantice, cunoaşterea atinge limitele ultime ale exprimabilului, ale logosului şi ale divinului, eul descoperindu-se condamnat la conştiinţa tragică (I. Em. Petrescu) a vidului de sens al lumii, căreia i se asociază o conştiinţă foarte modernă a repetiţiei, a scriiturii poetice condamnate la imperfecţiune („Să le scriu, cum cere lumea, vreo istorie pe apă?" – *Satira II*). Ceea ce selecţia lui Maiorescu (şi ordonarea textelor) pune în evidenţă cu precădere este tocmai parcursul acestei experienţe poetice unice, la capătul căreia eul descoperă, dincolo de formele perfecte (ale scriiturii, ale cosmosului), hăurile neantului şi ale nebuniei: „Şi în gându-mi trece vântul, capul arde pustiit/ Aspru, rece sună cântul cel etern neisprăvit.../ Unde-s şirurile clare din viaţa-mi să le spun?/ Ah! organele-s sfărâmate şi maestru e nebun!" (*Satira IV*).

EDIŢII: *Poesii*, Bucureşti, 1885; *Poesii*, Bucureşti, 1889, *Proză şi versuri*, Bucureşti, 1890: *Poesii*, Bucureşti, 1895; *Poesii*, Bucureşti, 1901; *Poezii*, Bucureşti, 1908; *Poezii*, Bucureşti, 1913; *Poezii*, Bucureşti, 1922; *Opere complete*, I, Bucureşti, 1922, *Poezii*, I, Bucureşti, 1923; *Poezii*, Bucureşti, 1924; *Poezii*, Bucureşti, 1928; *Poezii*, Bucureşti, 1929; *Poezii*, Bucureşti, 1936; EDIŢII CRITICE: *Poesii*, Bucureşti, 1933; *Poezii*, Bucureşti, 1937; *Poezii*, Bucureşti, 1938; *Opere*, I, Bucureşti, 1938; *Opere*, I-II-III, Bucureşti, 1939, 1943, 1944; *Poezii şi variante*, Bucureşti, 1940; *Poezii*, Craiova, 1941; (anastatice după volumul din 1884): *Poesii*, Bucureşti, 1989; *Poesii*, Chişinău, 1989. Cu excepţia ediţiilor anastatice, ediţiile critice ulterioare celor trei volume de *Opere* ale ediţiei Academiei (îngrijite de Perpessicius) preiau structura şi lecţiunile acesteia pentru toate reproducerile textelor antume.

TRADUCERI (din raţiuni determinate de accesibilitatea stilistică şi tematică a textelor, majoritatea traducătorilor lui **E.** au preferat texte din volumul antum): *Poesie*, prima versione italiana del testo rumeno, a cura di R. Ortiz, Firenze, 1927; *Poems*, trad. engleză de E. S. Pankhurst şi I. O. Stefanovici, Londra, 1930; *Wybor poezyj i poematow*, trad. de Em. Zegladovicz, Varşovia, 1933; *Poèmes choisis*, traduction par L. Barral, Paris, 1934; *Gedichte*, ubersetzt von K. Richter, Jena u. Leipzig, 1937; Poems, translated from Rumanian by P. Grimm, Cluj, 1938; *Poesie scelte*, introduzione, versione ed testo a fronte, note di U. Cianciolo, Modena, 1941; *Poezii*, echivalenţe eminesciene în limbile engleză, franceză, germană, rusă şi spaniolă, Bucureşti, 1971; *Dorinţa*, traduceri în engleză, franceză, germană, rusă, spaniolă, Bucureşti, 1975; *Poems*, ed. bilingvă româno-engleză, traduceri de L. Levîţchi şi A. Bantaş, Bucureşti, 1978; *Poezii/ Poems*, traducere engleză de R. MacGregor Hastie, Cluj-Napoca, 1980; *Poezii/ Carmina*, ediţie bilingvă româno-latină, traduceri de Tr. Lăzărescu, Bucureşti, 1980; *Poezii/ Poemas*, ediţie bilingvă româno-spaniolă, traduceri de O. Lara, Bucureşti, 1980; *Poezii/ Stihi*, ediţie bilingvă româno-rusă, traduceri de I. Kojevnikov, Bucureşti, 1981; *Poèsies*, prezentare şi traducere de J. L. Courriol, Bucureşti, 1987; *Fiore azzurro*, selezione, versione italiana e appunti di traduttore di G. Vasile, Bucureşti, 1989; *Poems*, traducere engleză de

Scanned with OKEN Scanner

C. M. Popescu, Bucureşti, 1989; *Poesias*, traduceri în limba spaniolă şi note de V. Georgiadi, Minerva, 1989.
REFERINŢE CRITICE: T. Maiorescu, *Critice*, II, Bucureşti, 1892; N. Petraşcu, *Mihail Eminescu*, Bucureşti, 1892; I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, IV, Bucureşti, 1933; G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, I-V, Bucureşti, 1934-1936; Perpessicius, *Prefaţă* la *Opere*, I, Bucureşti, 1939; G. C. Nicolescu, *Studii şi articole despre Eminescu*, Bucureşti, 1968; G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu*, Iaşi, 1974; T. Vianu, *Mihai Eminescu*, Iaşi, 1974; M. Dragomirescu, *Mihai Eminescu*, Iaşi, 1976; M. Mincu, *Luceafărul*, Bucureşti, 1978; D. Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Iaşi, 1979; Gh. Bulgăr, *Eminescu. Coordonate istorice şi stilistice ale operei*, Bucureşti, 1980; D. Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, Iaşi, 1980; N. Iorga, *Eminescu*, Iaşi, 1981; *Eminescu – poetul naţional, interpretat de...*, I-III, Bucureşti, 1983-1985; D. Caracostea, *Creativitatea eminesciană*, Iaşi, 1987; D. Popovici, *Studii literare (Poezia lui Mihai Eminescu)*, V, Cluj-Napoca, 1988; P. Creţia, *Notă asupra ediţiei*, în *Poesii* (facsimil), Bucureşti, 1989; Vl. Streinu, *Eminescu*, Iaşi, 1989; Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Cluj-Napoca, 1990; Ioana Em. Petrescu, *Eminescu – poet tragic*, Iaşi, 1995; Ioana Em. Petrescu, în *Dicţionarul scriitorilor români*, Bucureşti, 1998; P. Creţia, *Testamentul unui eminescolog*, Bucureşti, 1998.

I. B.

POEZII — Volum de Panait Cerna, apărut la Bucureşti, Editura Minerva, 1910. O activitate literară cuprinzând două studii publicate în „Convorbiri literare“ din 1909 (*Eminescu*, în nr. 9, din iunie, şi *Faust*, neterminat, în nr. 3, din martie, şi 10, din octombrie), volumul de *Poezii* din 1910, amplificat postum, în ediţia a II-a din 1914, cu 14 noi titluri, şi teza de doctorat *Die Gedankelyrik*, apărută în 1913 la Halle, a făcut din **P. C.**, puţin cunoscut azi de publicul larg, un scriitor apreciat la începutul secolului XX. E. Lovinescu vedea însă în el doar un exemplu grăitor al felului în care funcţionează principiul mutaţiei valorilor estetice, determinat de variaţia gustului literar în perioade diferite, prevăzându-i o grabnică alunecare în uitare. Debutând în 1897 la „Foaia interesantă“ a lui Coşbuc cu poezia *Trecut* (după Lenau), trimite apoi, la „Sămănătorul“ *Noapte de vară*, primită cu bune cuvinte de Vlahuţă. Rămâne colaborator al publicaţiei între 1904 şi 1907. N. Iorga va şi vedea în el o descoperire a „Sămănătorului“. Va mai semna, sporadic, în „Noua revistă română“, în „Floare albastră“ şi „Epoca“, în „Revista modernă“. Între 1907 şi 1913, „Convorbiri literare“ devine publicaţia predilectă, probabil şi ca semn de gratitudine faţă de T. Maiorescu. Acesta, după ce încercase să-l ajute material, facilitându-i retragerea la Sinaia spre a-şi trata boala de piept, se străduia să i se acorde o bursă în Germania, în vederea obţinerii, acolo, a unui doctorat. Ceea ce se şi întâmplă. Teza, apărută postum, îi este dedicată ilustrului protector.

Critica literară l-a judecat pe **C.** diferit, din unghiuri şi ele diferite: cercul junimist îl aprecia, apropiindu-l, prin nota filosofică, de Eminescu; D. Zamfirescu întocmea un raport, în general favorabil, în urma căruia Academia premia volumul *Poezii*; G. Ibrăileanu preţuia altruismul, umanitarismul generos al poetului; M. Dragomirescu, cel mai entuziast admirator, sublinia profunzimea reflecţiei şi îl considera superior lui Goga; Lovinescu avea rezerve, temperând superlativele, afirmând că suntem în prezenţa unei creaţii prea puţin sincrone cu epoca, orientată, mai ales prin lirica nouă, spre inefabil şi muzicalitate, în vreme ce „concreteţea“ textului poetic îl face pe **C.** inactual. L. Predescu evidenţia ca notă dominantă „reacţionismul“ său, efortul izbutit de a ieşi din sfera eminescianismului depresiv, opunând răului şi suferinţei iubirea, speranţa şi încrederea în viaţă. Acelaşi îi considera teza de doctorat „contrar aşteptărilor, slabă“, în schimb, Ioana Em. Petrescu, mai aproape de noi, deplânge stingerea prea timpurie a unui informat şi înzestrat teoretician literar, superior poetului, a cărui lirică este „uniformă, onestă, dar lipsită de strălucire“. G. Călinescu notase şi el că „Cerna nu e în realitate decât un modest poet trudnic, în luptă cu limba, conceptual, oratoric“, acceptând că „îşi are totuşi nota lui“ în poezia erotică, unde aduce „smerenie“ în faţa femeii. Fără a fi omis din istoriile literare actuale (C. Ciopraga), i se fixează locul în posteminescianism, la capitolul „Reflexivi“, în descendenţa lui Vlahuţă şi în vecinătatea lui Şt. O. Iosif, prin sentimentalitate. Puţine figuri în galeria scriitorilor români armonizează, asemeni lui, până la suprapunere, omul, convingerile estetice şi opera poetică. Scrisorile publicate postum de prieteni (vezi bibliografia întocmită de L. Predescu) dezvăluie o figură de mare frumuseţe morală: harnic, perseverent, pasionat de lectură, de opera la care are acces şi prin cunoaşterea mai multor limbi străine (va şi

Scanned with OKEN Scanner

traduce din Baudelaire, V. Hugo, Byron, Lenau, Goethe), a luptat eroic, în scurta-i existență, cu numeroase greutăți materiale și cu o boală doar aparent și pentru scurtă vreme învinsă. Poet de o generozitate cu atât mai tulburătoare cu cât reprezintă convertirea unui destin tragic, a unor experiențe fugare și dureroase, cântecul său este un adevărat triumf al tuturor energiilor și disponibilităților umane asupra ezitării sau a unor tentații neliniștitoare. Atmosfera este, în general, una tonică, aducând un timbru de vitalitate. Punctele cardinale ale acestei creații sunt omul, fraternitatea luminoasă, viața triumfătoare, în ciuda tuturor încercărilor. Isus, Prometeu și Tolstoi devin figuri emblematice, simboluri grăitoare ale altruismului și jertfei, ale iubirii și iertării. Isus, din poezia omonimă, este omagiat nu pentru natura sa divină, ci pentru destinul său uman, care l-a făcut vulnerabil la durere, îngemănându-l cu întreaga omenire, pentru care s-a jertfit cu generozitate. „Îmblânzitor de oameni prin iubire", Mântuitorul își va regăsi odihna, ridicându-se la cer abia după viitoarea izbăvire de suferință a umanității. Remarcabilă e *Plânsul lui Adam*, în care se pot descifra note comune cu unii din viitorii *Psalmi* arghezieni. Nu e o ipostază ofensatoare sau revoltată a închinătorului, ci una interogativă, punând sub semnul întrebării gestul răzbunător al lui Dumnezeu, creând omul, înzestrându-l cu iubire, pentru ca, apoi, rodul dragostei cuplului paradisiac, Cain, să fie osândit pentru un gând sau o îndoială. Cutremurat, Adam cere divinității trecerea pedepsei fiului asupra tatălui, gata oricând de sacrificiul suprem; uciderea lui Abel nu este decât subînțeleasă, vinovăția lui Cain fiind generată de nedreptatea celui care i-a respins jertfa: „S-a năruit cu blestem altarul fumegând/ Și s-a târât o pânză de fum în lung și-n lat/ Ca o imensă – aripă de vultur săgetat./ Iar de atunce, fumul crescu mereu, ș-a pus/ Zid negru între mine și slava ta de sus./ Azi gândurile mele cu greu pot să le-adun/ Să le trimit la tine, Părinte veșnic bun/ Căci se întoarnă pururi, abătute, risipite". Succesiunea de interogații din alt fragment nu ține numai de un retorism, adeseori prezent la **C.**, ci realizează o tensiune interioară între evlavie și neputința rugăciunii adresată celui neînduplecat. „Ce s-a făcut, Părinte/ Cu mila ta, podoaba puterii tale sfinte?". *Poporul*, *Zile de durere*, *Către pace* își extind aria, dinspre ins spre colectivitatea apăsată de nevoi, împinsă de sărăcie către revoltă și violență, în jurul cumplitului an 1907. Soluția este uneori lupta, mai des mila creștină, iubirea ce va stinge un război fratricid. Poezia erotică este un cântec nu doar pentru femeia iubită, ci un sentiment înțeles ca parte a iubirii universale pentru oameni. Chiar neîmplinită, dragostea nu alunecă în disperare, pentru că îl înarmează pe om împotriva loviturilor vieții, suferința întărindu-l și dându-i măsura fericirii. Uneori, **C.** fructifică în lirica de dragoste experiența folclorică în poezii nu lipsite de grație, precum *Floarea Oltului*, *Șoimul*, *De-aș avea eu coiful din poveste*. Așa cum teoretiza și în *Lirica de idei*, meditația filosofică se întemeiază întotdeauna pe sentiment, evitându-se astfel conceptele golite de vibrație. În propria creație, el cultivă, de pildă, falsul pastel, pentru dezbaterea unei idei morale. *În peșteră*, *Floare și genune*, *Cântec*, *Cântec de martie* sunt poezii ce debutează cu un succint tablou al naturii, pentru ca, apoi, prin comparație, prin metaforă sau prin antiteză, să se reliefeze adevăruri general – umane, de nobilă atitudine. Atât Iosif cât și **C.** vor fi depășiți de bună seamă, dar sub nici un cuvânt dezinteresul față de ei „nu trebuie să meargă până la prejudecata inutilității lor în traiectoria poeziei române", spunea Călinescu, în 1933.

EDIȚII: *Poezii*, București, 1910 (ed. a II-a, 1914; va sta la baza numeroaselor ediții ulterioare); *Floare și genune*, prefață de Valeriu Râpeanu, București, 1968; *Lirica de idei*, traducere și prefață de Marin Găiniceanu, București, 1974.

REFERINȚE CRITICE: D. Zamfirescu, în „Analele Academiei Române", seria II, tom XXXIV, 1912; M. Dragomirescu, *Critică*, I, 1927; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, III, 1927 (ed. a II-a, 1973); G. Ibrăileanu, *Note și impresii*, 1930; G. Călinescu, în „Adevărul literar și artistic", nr. 639, 1933 (v. și *Cronici literare și recenzii*, 1992); Lucian Predescu, *Panait Cerna. Viața și opera*, 1933; N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, II, 1934 (ed. a II-a, 1985); Marcello Camilucci, *La vita e l'opera di Panait Cerna*, 1935; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); P. Constantinescu, *Scrieri*, 2, 1967; C. Ciopraga, *Literatura română între 1900–1918*, 1970; T. Arghezi, *Scrieri*, XXVII, 1975; M. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, II, 1984; I. D. Bălan, *Pietre pentru templul lor*, 1985; I. Em. Petrescu, în *Dicționarul scriitorilor români* (coord. M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu), I, A-C, 1995; C. Ciopraga, *Amfiteatru cu poeți*, 1995.

S. T.

Scanned with OKEN Scanner

POEZII — Volum de Octavian Goga, apărut la Budapesta în 1905. Cartea cuprinde 48 de poeme, cu următoarele titluri: *Rugăciune*, *Plugarii*, *Noi*, *Oltul*, *Casa noastră*, *Apostolul*, *Dascălul*, *Dăscăliţa*, *Bătrâni*, *Reîntors*, *Departe*, *Dorinţă*, *Zadarnic*, *De-o să mor*, *În codru*, *Dimineaţa*, *Pe înserate*, *De la noi*, *Cântăreţilor de la oraş*, *Sara*, *Lăutarul*, *A murit...*, *La groapa lui Lae*, *Cântece*, *I*, *II*, *III*, *IV*, *V*, *VI*, *VII*, *Pribeag*, *Pace*, *Cade-o lacrimă*, *Singur*, *Părăsiţi*, *Ruga mamei*, *Zadarnic*, *La stână*, *Toamna*, *Copiilor*, *I*, *II*, *Părăsit*, *Despărţire*, *Învins*, *Solus*, *ero*, *Noapte*, *Clăcaşii*, *Aşteptare*. În 1906, volumul este recompensat cu premiul Herescu Năsturel al Academiei Române, avându-l raportor pe Titu Maiorescu. Evenimentul i-a deschis poetului larg porţile consacrării: „Numeam mai sus excepţionale împrejurările în care patriotismul a devenit unul din izvoarele poeziei d-lui Goga şi-l inspiră în modul cel mai firesc. Dovada stă în aducerea şi descrierea unor figuri obişnuite din viaţa poporului, care însă câştigă deodată, pe lângă valoarea şi menirea lor normală, o însemnătate, am putea zice o iluminare şi o strălucire extraordinară".

Conştiinţa estetică a lui **G.** grefează, pe temperamentul său romantic, cel puţin două direcţii novatoare, una privind tipologia rurală, cealaltă specificul naţional. Tipologic, poetul inovează adâncind liniile portretului. Transfigurată din interior, umanitatea rurală se diversifică într-o suită de caractere complexe, ţăranul, văzut înainte convenţional, primeşte însemnele individualizării, satul se umple de freamăt, configurându-se într-un univers spiritual stratificat în ipostaze cu semnificaţii general umane: la ţară, după opinia poetului, există şi Hamlet şi Tartuffe; există avarul lui Molière, există Othelo; toate figurile complicate şi toate marile pasiuni clocotesc jos în adâncime" (*Mărturisiri*). Lumea rurală este înainte de toate ţărănească, însă laolaltă cu ţăranul conviețuiesc în raporturi inseparabile dascălul, preotul, judele, lăutarul etc., părţi constitutive ale unui univers cristalizat de-a lungul secolelor. Această umanitate a satului apare, în al doilea rând, nu numai diversă, dar şi specifică. Orice colectivitate umană este produsul unei istorii, efectul unui trecut determinat de o sumă de factori, succesiune neîntreruptă a eforturilor desfăşurate de zeci de generaţii către desăvârşire. Trecutul e interpretat ca durată spre ceva, totul stă sub semnul devenirii, în vorba şi cântecul individului „trăiesc rânduri de vieţi, care au dus mai departe prisosul lor de putere din om în om" (*O samă de cuvinte*). Ce interesează din trecut este sâmburele viu, roada gândurilor cu care s-au coborât strămoşii în groapă, nădejdile lor neîmplinite, jalea şi cântecul lor. Din trecut se nasc „impulsurile prezentului" (*Precursori*), trecutul impune „dogme supreme", testamentare pentru urmaşi. Datorită lui, se fixează ceea ce **G.** numeşte „matca" unui popor, cu determinări duse până la capăt – „zeci de veacuri au croit sufletului o matcă" –, dar şi cu altele care cad în sarcina celor în viaţă. Trecutul şi prezentul sunt laturi ale unicei deveniri. Povestea celor dispăruţi incită gesturile urmaşilor, ca în *Apostolul*: „Aprinşi, feciorii strâng prăseaua/ cuţitului la cingătoare". Mesianismul poetului semnifică astfel dinamica vieţii, perpetua înnoire la care este invitat individul prin înseşi raţiunile adânci ale firii. **G.** vede trecutul într-o roditoare confluenţă cu spaţiul naturistic, cu ambianţa cosmică, care la rândul său influenţează colectivitatea umană. În spirit romantic, el crede „într-un determinism geografic". Membrii lumii rurale sunt „copii ai firii", câmpia, muntele, codrul, apele, pământul însuşi alcătuiesc o ambianţă protectoare şi formativă, care într-o îndelungată simbioză cu omul, au potenţat legi şi datini, mituri fabuloase. Există astfel o legătură tainică între istorie şi spaţiu, între suflet şi peisaj. Elementele naturii îndeplinesc roluri de pater, de moşnegi, de crai bătrâni, în veşnică supraveghere a destinului uman. Ele conservă misterele vieţii şi poruncesc „copiilor" iniţiativele justiţiare: „...la strigarea ta de tată/ grăbeau din codri la poene/ strângând securi la subţioară/ feciorii mândrei Cosânzene/". Asociată elementelor cosmice, ideea de pater se ridică la rangul unei imagini sacrale. Lucian Blaga observa în lirica lui Eminescu rostul adânc al metaforelor de tip voievodal: „Codrul, marea, luna, lacul, dealul, valea – dobândesc nu ştim ce domnească demnitate, aproape sacrală" (*Trilogia culturii*). **G.** receptează probabil cel dintâi semnificaţia metaforei de factură voievodală, transmutând-o viziunii sale, dar păstrând atmosfera de poveste, aura de măreţie sempiternă, ce stăpâneşte

Scanned with OKEN Scanner

ocrotitor, pe deasupra vicisitudinilor, degajată de împăratul-codru eminescian: „S-ar oţeli piticul suflet/ Atunci când mila ta-mpărate/ Mi-ar lumina o clipă taina/ Măririi tale-nfricoşate." (*În codru*). Intrând în lumea satului, umanitatea de care luăm act este pe măsura acestei naturi voievodale. Satul lui **G.** are valenţele lui proprii, „viaţă sufletească bogată şi frumoasă", chiar domină secvenţele negative. *Plugarii*, *Noi*, *Clăcaşii*, *Aşteptare* etc. proiectează lumea truditorilor de pământ „urziţi din lacrimi şi sudoare", un popor „mut de umbre", veghind totuşi la „altarul nădejdii". Figuri de mucenici, oamenii deţin, totuşi, energii înfricoşătoare, pe cale de a se dezlănţui. Din ansamblul tablourilor care descriu amarul vieţii „dătătorilor de pâine", rămâne suverană, precipitând respiraţia, sugestia de forţă. Ea anunţă momentul viitor de „primenire" umană, într-o modalitate mesianică, de factură hugoliană, finalurile poemelor citate încheindu-se cu o revărsare exultantă de lumini strălucitoare: „Toată ţărâna gliei dezrobite/ Şi munţii toţi şi-adâncurile firii/ Vor prăznui din pacea lor urnite/ Înfricoşata clip-a primenirii/ Când suflet nou primeşte întrupare/ Şi-n strălucirea razelor de soare/ El hărăzeşte vremii-mbătrânite/ Vesmântul nou, de nouă sărbătoare" (*Clăcaşii*). „Monografiind" satul, **G.** a realizat dificultatea de a-l epuiza tipologic şi a recurs la portrete quasi-simbolice. Părinţii, dascălul, dăscăliţa, apostolul, popa Istrate, popa Irimie (vechiul sat ardelenesc avea câte 7–8 preoţi), vecinul Niculae, Sandu Copilandru, Crâşmarul Nicolae şi soţia lui Aniţa, Barbă-Putredă şi Ida, fiica lui, Radu Roată, lăutarii Lae şi Epure sunt evocaţi în secvenţe revelatoare. Structural, cărturărimea satului se deosebeşte de omul pământului printr-un spor de lumină, dar altfel se înfăţişează ca veritabil ţărănească. Chemarea ei constă în perpetuarea tradiţiilor şi a idealurilor de mult statornicite, dar mai ales în a le actualiza rosturile. Cărturarii se disting prin unitatea de spirit cu satul, ei sunt primele sinteze de energie ieşite din restriştea vremurilor, apostoli care s-au impus pentru că reprezintă o conduită morală, unanim acceptată, „expresia conştientă a unui ideal comun, oglindit în inimile tuturor" (*Însemnările unui trecător*). Bătrânul preot ce „răsare" sprijinit în cârje la portiţă, pentru a spune „jalnica poveste", învăţătorul cu faţa blajină şi zâmbetul bun, dăscăliţa „cu mâini frumoase", şi ea „muceniţă" a timpului, „hâtrului dascăl Ilie", „săracul" popa Nae etc. alcătuiesc o galerie de portrete cu prestanţă simbolică. Volumul *Poezii* din 1905 semnat de **G.** reprezintă în evoluţia liricii modelate de verbul eminescian un moment de evidentă mutaţie estetică, grefată pe încrederea în evoluţia condiţiei umane şi vehiculată de un limbaj profetic. E cântecul unui vizionar încălzit de razele unei umanităţi deocamdată ideale, dar a cărei apariţie implacabilă, asemenea astrelor, neabătute în drumul lor, nu presupune dubiul. Dorurile, atmosfera cernită, tonalitatea de bocet, cu un cuvânt „pătimirea" aproape ireală degajată de o bună parte a versurilor, imaginează o vârstă tragică, am zice a nenorocului, care însă nu se confundă cu sfârşitul. Viziunea istorizantă segmentează soarta în etape de încordare dramatică din care se întrevede şansa iminentei schimbări. Prezent difuz în ţesătura discursului liric, nenorocul inculcă o stare tensională, vestitoare de vremuri justiţiare. Timpul nenorocului e al „piticelor vremi", dar şi al eului care traversează Purgatoriul îndurând supliciile cu gândul la timpul paradisiac; dincolo de suferinţă se deschide o perspectivă tonifiantă, peste tot pluteşte o linişte ameninţătoare, anticipând fulgerele care anunţă noua ursită: „Va străluci odată vremii/ Norocul nostru al tuturora".

EDIŢII: *Poezii*, Budapesta, 1905; *Poezii*, Bucureşti, 1907; *Poezii*, Sibiu, 1910; *Poezii*, Bucureşti, 1924; *Versuri*, Bucureşti, 1957; *Poezii*, Bucureşti, 1963; *Opere*, I, II, III, Bucureşti, 1967; *Opere*, Bucureşti, 1994.

REFERINŢE CRITICE: Titu Maiorescu, *Critice*, III, Bucureşti, 1908; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); Şerban Cioculescu, *Aspecte lirice contemporane*, Bucureşti, 1924; *Octavian Goga interpretat de...*, Bucureşti, 1974; Dumitru Micu, *Istoria literaturii române*, Bucureşti, 2000.

V. F.

POEZII ALESE — Volum de poezii de Duiliu Zamfirescu, apărut la Editura Casei Şcoalelor, Bucureşti, 1922. Volumul reprezintă o antologie, prefaţată şi, probabil, alcătuită de M. Dragomirescu. Selecţia, ghidată de criteriul estetic, lasă deoparte volumul debutului, *Fără titlu* (1883), şi apelează la celelalte patru culegeri de versuri ale autorului: *Alte orizonturi* (1894), *Imnuri păgâne* (1897), *Poezii nouă* (1899) şi *Pe Marea Neagră* (1919), la care se

Scanned with OKEN Scanner

adaugă, fragmentar, „poemul eroic" *Miriță* (1910). În funcție de apartenența la o anumită specie, nu totdeauna certă, poeziile sunt grupate în patru secțiuni: *Pasteluri și idile*, *Ode și cântece*, *Meditații* și *Balade*.

D. Z. a scris poezie de-a lungul întregii activități creatoare, paralel cu alte genuri literare, notorietatea asigurându-i-o totuși romanul. Ea s-a născut din experiența de viață a poetului, dar și din asimilarea a numeroase influențe livrești, autohtone și străine. Din poezia zamfiresciană, relativ bogată și variată, dar inegală valoric, de cea mai largă apreciere s-au bucurat pastelurile, îndeosebi cele inspirate din mediul rustic românesc. Volumul se deschide cu *Iarna*, din ciclul, incomplet, *Lunile*. Începutul amintește de Alecsandri, prin descrierea cu ajutorul personificării a elementelor naturii hibernale: „Frigul, scriitor pe geamuri,/ Cu zăpezile se joacă/ Și le schimbă-n promoroacă,/ Atârnând ciucuri de ramuri". Sentimentul singurătății și chiar unele rime sunt eminesciene. Doar imaginea plină de grație și starea sufletească din ultima strofă sunt tipic zamfiresciene: „Iar afară numai fumul/ Subțiratic își ia sborul;/ Eu îmi leg de dânsul dorul/ Și-n văzduhuri îi dau drumul". Un alt pastel, *Barza*, redă sosirea verii prin descrierea neastâmpărului zburătoarelor. Ca de multe ori la **Z.**, interesul se focalizează pe ultima strofă, adesea cu o notă de umor: „Iar prin lanul răsărit/ Merge vestea c-a sosit/ Craiul dimineților,/ Paznicul fânețelor,/ Și-ar fi tras pe-un vârf de leasă/ Jos la doamna preoteasă.../ Ci-ne-i?" Ca și *Primăvara*, pastelul amintește, anticipativ, de Coșbuc, în timp ce *Vara* este mai degrabă diferită. Ea începe într-o notă de relativă exaltare: „E dulce vara pe la noi!", continuă, heliadesc, prezentând cireada satului însoțită de „roiul de grauri cenușii și jucăuși", pentru ca în final imaginea să se diafanizeze și să-și facă loc o stare de melancolie: „Până ce-n zarea depărtată,/ Spre locul trist se pun pe drum,/ Și cum se duc, – acum ș-acum/ Se mai zăresc încă o dată/ Ca rămășița unui fum". În ciuda regimului mai ales diurn, e vizibilă în pastelul zamfirescian de inspirație autohtonă sărăcia cromaticii, absența elementului uman, exceptând unele piese în care apar copiii, predominanța imaginilor cinetice, pe alocuri a celor auditive, moderația sentimentelor strunite și perfecțiunea clasică a versificației. Datorită carierei diplomatice, **D. Z.** a trăit partea cea mai fecundă a vieții și creației în Italia și Grecia. Mediul mediteranean i-a inspirat numeroase poezii: pasteluri, idile, meditații, adunate în volumele *Alte orizonturi* (1894), *Imnuri păgâne* (1897) și *Poezii nouă* (1899). Al doilea titlu este preluat de la G. Carducci, poetul italian cel mai îndrăgit, alături de Leopardi, din care a și tradus. În pastelurile de inspirație exotică, regimul este mai frecvent nocturn, iar luna, mereu prezentă, în imagini de mare varietate, conferă tablourilor „un aer de mister" și stimulează visarea. Ea reprezintă dimensiunea eternității, ce planează peste mărturiile trecutului: „Pe-un soclu rupt, o veselă bacantă/ Și-nvăluie de două mii de ani,/ În haina umbrei, pururi elegantă,/ Splendoarea umerilor diafani", ca și peste viața prezentă (*Amurg*). În frumosul sonet *Anienul*, nu numai luna, ci și râul călătorește „Pe-a timpului neisprăvită cale" și tot despre eternitatea naturii mărturisește „Un vechi măslin din vremile lui Numa". Dintre idile, este reținută *Culcate-s românițe*, realizată și ea în forma condensată a sonetului. „Acțiunea" se petrece într-un timp neprecizat, între realitate și mit. Prima strofă redă imaginea de statuie imponderabilă, în mișcare, a fecioarei: „Ușor se mișcă tânăra fecioară,/ Purtându-și trupul drept ca o făclie;/ Cu amforele vine de la vie/ Și vinde must, ca-n vremi de-odinioară". Atmosfera este de voioșie, de glumă și inocență mimată. Ultima terțină îl prezintă pe „el", cu înfățișare de faun, și sugerează împlinirea iubirii: „Pe pajiștea pădurii,/ În urma lor, culcate-s românițe". Din erotica lui **Z.**, mergând de la idilă și madrigal la romanță și elegie, mai este reținută doar *Malvina*, din ultima perioadă de creație, reflex al unei iubiri târzii. E un omagiu adus iubitei, printr-un portret plin de grație, chintesență a frumuseții și a misterului feminin: „Ești naltă și subțire ca un crin,/ Cu glasul mișcător ca un suspin,/ Cu ochii de mireasă, visători,/ Și gura ca potirul unei flori". În poezie se pot regăsi elemente cunoscute, de la Conachi până la Eminescu, fără a-i anula organicitatea. Recursul insistent la imagini din universul floral trece dincolo de poezie, regăsindu-se și în proza zamfirescianâ. Contactul cu peisajul și cultura din spațiul mediteranean stimulează și latura gravă, meditativă a firii poetului. În unele

Scanned with OKEN Scanner

meditații se regăsesc elemente de recuzită și versul amplu ce trimit la un Gr. Alexandrescu, dar și la versificația antică (*De la Villa Tusculana*). În *Pe Acropole*, imaginea însinguratului Partenon, străjuit de „luna tragică", îl face pe poet să se pătrundă de „durerea lumii", conștient de perisabilitatea a tot ce-i omenesc, cu excepția relativă a artei. Este o temă centrală a liricii zamfiresciene, care nu ajunge însă la expresia disperării. Sub vraja lunii și a vestigiilor trecutului, poetul se refugiază, pentru moment, în „timpul clasic": „Lasă-mă să viu la tine, lume plină de parfumuri,/ Ce răsai din timpul clasic ce mi-a fost atât de drag/ Să culeg în libertate trandafirii de pe drumuri,/ Să mă-mbăt din armonia limbei din Areopag". *Către Cleobul* dă glas aceleiași aspirații, potențate de contrastul cu lumea în care i-a fost hărăzit poetului să trăiască – „Într-un timp ca cel de astăzi, și la nord, într-o cetate/ De pe Pontul Euxin" – prezentată satiric și caricatural, amintind de *Scrisorile* eminesciene. Eminesciană este, în parte, și *August*, cu larga deschidere spre infinitul mării și universul uranic. Sintagma „melancolia zâmbitoare" este definitorie pentru o mare parte a poeziei zamfiresciene. De menționat este și *Palinodie* care, în câteva catrene, exprimă cu simplitate, adesea sentențios, filozofia acceptării resemnate a trecerii inexorabile și, alături de alte poezii, aduce unele note de hedonism. Ideea obsesivă a trecerii își găsește expresie în câteva imagini recurente, ca cele acvatice, *izvorul, râul, marea*, apoi altele cosmice (*luna, stelele*), dar și terestre (*fumul, drumul* etc.). Antologia reține și câteva balade, epicul fiind mai puțin caracteristic poeziei lui **D. Z.** *Domnița mezină* și *Urseele*, una de inspirație autohtonă, alta exotică, dezvoltă aceeași temă romantică, tratată mai degrabă parnasian, a logodnicei. *Buzescu*, situată în descendența *Legendelor istorice* ale lui Bolintineanu, este un dialog între voievodul ucis la Turda și fostul său căpitan, cu mesaj contemporan. *Gethsemani* evocă momentul biblic ce precedă patimile Mântuitorului. Sub lumina selenară, din forme și întrupări diafane, se încheagă cadrul plin de taină în care apare „statura unui om". Dramatismul momentului e sugerat prin mersul ezitant, prin portret – „Se vede galben ca de ceară,/ Cu ochi-albaștri plini de gânduri" – și prin ruga patetică adresată Tatălui. Dubla natură a Mântuitorului e sugerată în final prin același joc de umbră și lumină: „Și cade pe genunchi. Eteric/ Sclipește luna peste dealuri,/ Lăsându-i chipu-n întuneric,/ Iar gândul sus, în idealuri". Este și o posibilă expresie alegorică a condiției poetului, la care **Z.** a meditat adesea. Micul volum se încheie printr-o versiune prescurtată a „poemului eroic" *Miriță*, citit în 1910 într-o ședință a Academiei Române. Intenția mărturisită a poetului este de a pune în lumină latinitatea și vocația eroică a românilor. Acțiunea poemului, ce îmbină ficțiunea cu istoria, se desfășoară aproximativ în sec. al XIII-lea în Banatul Severinului. Structura complexă, de la tematică și subiect la registrele stilistice și diversitatea metrică, include, în cadrul conflictului politico-militar dintre banul Severinului și regele Ungariei, drama iubirii fiicei banului, Marghita, și a vărului ei Miriță. Constrâns de grija pentru țară, banul acceptă cererea ultimativă a regelui ungur de a-i da de noră pe fiica sa. Nepotul banului, Miriță, îndrăgostit de fată, o conduce el însuși spre tabăra mirelui. Dar totul se împotrivește acestei uniri, de la dezlănțuirea unui adevărat potop, ce provoacă revărsarea Oltului, la ruga fierbinte a fetei, care-l imploră pe iubitul ei, în inspirate versuri de factură populară, să n-o predea „papistașilor străini" și să fugă cu ea în lume. „Vere, verișorul meu,/ A ieșit un curcubeu,/ Degetul lui Dumnezeu,/ Să-ți întoarne drumul greu./ Nu mă duce să mă-nchini/ Papistașilor streini,/ Că-s fecioară de creștini, Mugure de Mărăcini./ Și mi-ai dat/ Și mi-ai jurat/ Și din ochi și din cuvânt/ «Dragostea cu jurământ». Neînduplecat, Miriță își urmează drumul, dar pe celălalt mal al Oltului, unde așteaptă nemeșii, Marghita ajunge moartă. Urmează momentul național. Cei doi prinți se înfruntă verbal, pe tema dreptului întâietății pe acele locuri, prezentă și în romanul *Îndreptări*. Asistăm apoi la pregătirea și desfășurarea luptei, după o schemă cunoscută din *Dumbrava Roșie* a lui Alecsandri, dar și cu accente din *Scrisoarea III*. După ce-l răpune pe regele ungur, Miriță, copleșit de mulțimea dușmanilor, își găsește moartea în apele Oltului. Într-un adevărat război popular, oastea română îi alungă pe vrăjmași. Banul găsește apoi timp și pentru a-și reînhuma fata, în același loc simbolic: „Pe malul Oltului, sub glie,/ Pe unde-i loc de trecătoare,/ Întregii Dace-Românie".

Scanned with OKEN Scanner

Deşi omite unele piese valoroase, antologia *Poezii alese*, realizată în grabă, în anul morţii poetului, a permis cititorilor cunoaşterea unui sector important al operei zamfiresciene şi totodată a unui profil poetic distinct. Acesta se caracterizează prin sensibilitate cenzurată de luciditate, spirit meditativ, prin varietate tematică şi stilistică, discreţie şi eleganţă a limbajului, muzicalitate şi rigoare prozodică. **Z.** a fost mai mult un artist decât un poet, mai mult clasic decât romantic. Permeabil până la un punct influenţelor autohtone şi străine, pe lungul traiect al unei activităţi creatoare de patru decenii, **Z.** face legătura între poezia secolului al XIX-lea şi cea modernă a secolului XX.

EDIŢII: *Poezii alese*, Bucureşti, 1922; *Alte orizonturi*, Bucureşti, 1894; *Imnuri păgâne*, Bucureşti, 1897; *Poezii nouă*, Bucureşti, 1899; *Miriţă*. Poem eroic, Bucureşti, 1910 (ed. a II-a, 1919); *Pe Marea Neagră*. Poezii 1899-1918, Bucureşti, 1919; *Poezii. Alte orizonturi. Imnuri păgâne, Poezii nouă, Pe Marea Neagră*, ediţie comentată de Mariana Rarincescu, Craiova, 1034 (ed. a II-a, 1939; ed. a III-a, 1943); *Poezii alese*, ediţie îngrijită de Ion Pillat, Bucureşti, 1942; *Scrieri alese*, I, prefaţă de Mircea Zaciu, Bucureşti, 1962; *Opere*, I, ediţie îngrijită, prefaţă, cronologie, note, glosar, indice şi bibliografie de Mihai Gafiţa, Bucureşti, 1970; *Opere*, I, ediţie îngrijită, prefaţă, tabel cronologic, note, comentarii şi indici de Ioan Adam, Galaţi, 1996; *Poezii. Viaţa la ţară. Tănase Scatiu*, Chişinău, 1997.

REFERINŢE CRITICE: N. Davidescu, *Aspecte şi direcţii literare*, I, 1921; M. Dragomirescu, *Critice*, II, 1928; E. Lovinescu, *Critice*, IV, 1928; N. Petraşcu, *Duiliu Zamfirescu*, 1929; Ş. Cioculescu, în „Revista Fundaţiilor Regale", nr.8, 1934; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; I. Pillat, *Tradiţie şi literatură*, 1943; N. Manolescu, în „Contemporanul", nr.43, 1963; I. Negoiţescu, *Scriitori moderni*, 1966; M. Zaciu, *Masca geniului*, 1967; M. Gafiţa, *Duiliu Zamfirescu*, 1969; Al. Săndulescu, *Duiliu Zamfirescu*, 1969; G. C. Nicolescu, *Structură şi continuitate*, 1970; D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, 1971; *** *Duiliu Zamfirescu interpretat de...*, 1976; I. Adam, *Introducere în opera lui Duiliu Zamfirescu*, 1979; G. C. Nicolescu, *Duiliu Zamfirescu*, 1980; I. Em. Petrescu, *Configuraţii*, 1981; M. Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, II, 1984.

S. I.

POEZII ANTIPOETICE — Volum antologic de George Magheru, cuprinzând poeme selectate din toate culegerile publicate de către autor, precum şi o bună parte din producţia inedită. Titlul antologiei împrumută titlul unuia dintre volumele de versuri, anume *Poezii antipoetice* (1933), fixat probabil la sugestia lui Adrian Maniu care, citind dactilograma, a calificat poeziile drept „interesante şi antipoetice". Volumul de faţă, întocmit de Romulus Vulpescu şi Alice Magheru, soţia poetului, este alcătuit din *Capricii* (1929), *Poezii antipoetice* (1933), *Poeme în limba păsărească* (1936), *Coarde vechi şi noi* (1936), *Poeme balcanice* (1936) şi *Poezii inedite*.

Descendentul generalului Magheru şi al memorialistului Ion Ghica a creat poeme de o surprinzătoare modernitate prin încercarea de a mula elemente de tehnică avangardistă pe corpul unei sensibilităţi tradiţionale, de unde plasarea lor sub semnul experimentului poetic, dedus de altfel din această tranşantă *Artă poetică*: „...Am observat uimit/ c-adesea turburându-mă, m-am limpezit;/ dar totuşi, nu uita că poezia vecinică/ nu e nici sentiment, nici cunoştinţă, este tehnică". Or, calificativul, sumar, de „hermetic bizar" (G. Călinescu) a fost corijat, în epocă, de către Perpessicius, care îl aşeza pe **M.** „între fantaziştii, care de la A. Mirea descind, şi între poezia de puritâţi lexicale a lui Ion Barbu". Ulterior, Ion Negoiţescu îi găseşte afinităţi cu poezia călinesciană de „exerciţii subtil intelectuale", la care adaugă „plasticitatea contururilor din versurile lui Philippide", dar şi „asprimea, totuşi, lirică a tonalităţii poetice a lui Hasdeu". Acelaşi critic găsea tonul lui Anton Pann în ciclul de *Meditaţiuni şi proverbe*, inserat în *Poezii antipoetice*. Amestecul de sentimentalisme idilice şi virulenţe satirice, alegorismul moral, înclinarea spre poezia aforistică, caracterul ludic al aglomerărilor de cuvinte rare, anunţându-i pe Romulus Vulpescu şi Leonid Dimov, calamburul lexical, dar şi aliteraţiile, anagramele sau numeroasele asonanţe certifică apartenenţa lui **M.** la vâna antonpannescă şi, prin extrapolare, la *balcanismul* ca dimensiune estetică a literaturii noastre. Astfel, primul volum (*Capricii*, 1929) cuprinde o *Carte balcanică* într-un grupaj de versuri prelungit tematic în *Poezii antipoetice* (1933) şi în *Coarde vechi şi noi* (1936), pentru a culmina, apoi, în *Poeme balcanice* (1936) organizat pe câteva cicluri mari, respectiv *Privelişti balcanice*, *Însemnările lui Balkaneus* şi *Poezii pentru documentare*. O situare

Scanned with OKEN Scanner

antitetică ne dezvăluie aceste grupaje, saturate de o lume a extremelor intense, cu îngroşările caricatural–moralizatoare ce se desprind din comentariul poetic. Elementele coexistă, fiind privite întâi la nivelul exterior, al unui pitoresc fără pitoresc de fapt („Văd case iscusite-n geometrie/ Şi case mici ce fac o poezie..." – *Strada lui Balkaneus*), unde ultima lumină/ În Bulevardul drept, ca o idee latină" (*Idem*). Alteori, coarda lirică este mai lizibilă în pofida versurilor greoaie, prozaice aproape: „Un creozot pe limba elină: „cercetează";/ Iar platoşa romană: „domineză" – *Odaia lui Balkaneus* este înlocuită cu monologul obiectivat al lui Faust autohton. În acest univers nu găsim atmosfera arhaizantă, dimpotrivă. O ciudată mixtură aminteşte de experimentele avangardiste dezvoltând stridenţe de structură de tipul: „Casa–aceasta doarme dusă ca un mac/ Casa–aceasta e un ţăran cu ghetele de lac..." (*Oraş balcanic*). Ia naştere o atmosferă contrafăcută, de unde un fel de răceală transmisă de interiorul acestui *Savant balcanic*: „Pe masa de sidef fumează calm o narghilea,/ Şi fumul aromat aduce clipele în confuziune/ Lângă un cronometru Watson de mare preciziune.../ Un iatagan, pictat cu sângele unui rubin malefic, zace,/ Pe un volum cu titlul: Religiune şi pace..." etc. Există aici nu simpla pictură de interior, ci lupta surdă, de dominare reciprocă. „Un amestec de viziuni arhaice şi moderne, de cruditâţi de limbaj şi de expresii ştiinţifice", cum spunea Pompiliu Constantinescu, alcătuieşte ţesătura întrucâtva rigidă a poemelor. Ca şi *Oraşul balcanic*, *Strada* sau *Odaia*, psihologia balcanicului este alcătuită, în concepţia poetului, din aceleaşi contraste puternice: „O mână este de oţel/ Iar cealaltă de tembel" (*Judecarea lui Balkaneus*). Dualismul acesta dictează autorului opţiunea pentru sancţiune („Vecia-i pentru cine ştie să renunţe:/ Dormi în pământ sub ştevie şi grăunţe"), chiar dacă în *Neamul lui Balkaneus la judecata din urmă* se configurează o altă atitudine: „Halucinaţiile de cer senin;/ Clişee negative de-asasini,/ Necumpătaţi, fanatici, avântaţi,/ În ceruri fiţi prea binecuvântaţi". Se creionează aici complexitatea interioară a lui Balkaneus, situat, ca la Ion Barbu, într-un spaţiu incert. Isarlîkul, aflat „la mijloc de Rău şi Bun", îl cuprinde şi pe Balkaneus vieţuind aici „nici în rai şi nici în iad", deci într-un hotar ambiguu. „Judecarea" acestuia, izvorâtă din neputinţa stabilizării sale într-o alternativă, este precizată prin localizare spaţio–temporală, până la îngroşare caricaturală, dar cu „mai impură artă" decât la Mateiu Caragiale sau la Ion Barbu. Este sancţiune implicită (*Strada lui Balkaneus*), extrasă şi din evocarea epocii fanariote. Viziunea e sumbră: „Pe arbori foi de sânger ruginesc.../ Doi petrecuţi în furci bălămbănesc.../ Vin ciori umbrind de timpuriu oraşul.../ Un zeu al frigului şi disperării/ presară zahăr pe coliva ţării." (*Scrisori de fanariot*, I). Epoca este lâncedă şi deprimantă, dar se prelungeşte până în vremurile moderne, cu tot aspectul său revolut, în imobilitatea *Viziunilor balcanice* ori în apatia *Priveliştilor de la ţară*: „E putred timpul în iconi de nuc,/ Credinţa mucedă în cărţi ilirice.../ Călugăru-şi trage plictisu în ciubuc/ Descurcă vremuri încâlcite în cirilice,/ Se urcă înspre peşteră pe brâncă..." Coexistenţa veşnică a extremelor nu aduce o schimbare; în plus, aceeaşi devalorizare ieri şi azi. De aceea, nu este decât o deosebire de modă între *Suita balcanică din alte vremi* şi *Suita balcanică modernă*. Întunecatul Imperiu Otoman e înlocuit cu „vremea apocalipsului", când civilizaţia oraşului aplică modernisme frapante, ce stârnesc hohotul grotesc al autorului. Ne aflăm departe de mitul cu adevărat tragic al lui Nastratin Hogea (Ion Barbu). Totul se consumă în prezentul comun, aproape tern: „Antene, filme... O civilizaţie!/ Dar vede enoriaşu-n sfântă graţie,/ Prin Ceru-ntredeschis, pe Sân–Nicoară/ Cu capul retezat la subţioară!" (*Suita balcanică modernă*). În mod paradoxal, şi această lume e închisă, adiabatică. E locul unde *Psalmii*, ca şi *Însemnările lui Balkaneus*, comunică cu tonalitatea „meditaţiunilor" şi „proverbelor" din aceeaşi dorinţă de fixare. În ea rezidă procesul complementar de conceptualizare şi materializare, atât de evident în poezia totuşi frustă a lui A. Pann: „Într-o hărmălaie ca de bâlci/ Joc chitărci, hribi, roşcove şi mănătărci.../ Şi-n hora lor muştarul sare/ Iar deoparte, pune pâinea gravă/ Ordinea latină-n ciorba slavă" (*Cuvinte din dicţionarul lui Balkaneus*). Cum vedem, opoziţia este universală, nivelurile îşi corespund într-o simetrie identică. Ideea orientală a statismului universal imprimă lui Balkaneus o vârstă unică prin permanentizarea raportului antitetic. Într-o asemenea situaţie, tonul acid

Scanned with OKEN Scanner

este firesc, pitorescul rămânând un artificiu: „Punea pe mare, solzi de crap/ Şi noaptea alerga ca un arap/ Spre un trecut cu basme şi poveţe,/ O, veac de lene şi de frumuseţe!" (*Şase cântece orientale*). Ultimele două determinări atributive sunt concluzive prin lapidaritatea expresiilor. Exclamaţia, în fapt, este exterioară, pentru că imaginile epice nu o justifică nici ca *lamento* grav, nici ca valoare decorativă. „Fantezismul" apoi este strâns în chingile acestui *Desen cubist* (*Mecca*): „Acoperişurile, jumătăţi de pepene,/ rotunde, împărţite în segmente ţepene" sunt „înmuiate-n lapte,/ înfipte în nisip, fără relief, abstracte...etc." Foarte rar pictura exactă este abrogată în favoarea evocării. *Moartea unui faun* se aseamănă cu gravura delicată din *Păunul* lui Ion Barbu. Descripţia concisă a destrămării din poezia barbiană se înlocuieşte, la **G. M.**, cu comentariul–laitmotiv, scăzând ceva din tensiunea procesului: „Din sprintenul *trup* scoate lumina/ Cuprinsă-n el din veacuri lungi în şir.../ Şi *trupul* lui e ca un stup în flăcări/ Cu toate–albinele de aur în delir. (s. n.)" Interesantă prin încercarea de a încadra un întreg univers de viaţă în tiparul imobilismului oriental, poezia lui **G. M.** dezvăluie o contradicţie esenţială. Aducând Balcanul în focarul prezentului şi punându-l în relaţie, până la identificare conceptuală, cu un trecut de tristă amintire, **G. M.** îngheaţă deliberat pulsul istoriei, pe care-l învie tot el, prin atitudine critic–moralizatoare. Se naşte astfel o ritmică specifică în această poezie, determinându-i mişcarea internă. Violenţele de limbaj, atmosfera stângace – izvorâtă din inexistenţa aproape a evocării –, precum şi „fantezismul", construit cu intenţia precizării contururilor, toate aceste elemente fac din urmaşul lui Ion Ghica un poet de excepţie în familia marilor noştri scriitori balcanici.

EDIŢII: *Poezii antipoetice*, antologie, cuvânt înainte de Perpessicius, ediţie îngrijită de Romulus Vulpescu, Bucureşti, 1966 (include poeme din *Capricii*/ 1929/, *Poezii antipoetice* /1933/, *Poeme în limba păsărească* /1936/, *Coarde vechi şi noi* /1936/, *Poeme balcanice* /1936/, la care se adaugă şi o bună parte din creaţia inedită).

REFERINŢE CRITICE: G. Călinescu, în „Adevărul literar", nr. 636, 1933; Perpessicius, *Menţiuni critice*, vol. V, 1945 şi *Alte menţiuni de istoriografie literară şi folclor*, vol. III, 1967; Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. 3, 1969; I. Negoiţescu, *Însemnări critice*, 1970; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; Mircea Muthu, *Literatura română şi spiritul sud–est european*, 1976; Mircea Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, III, 1986.

M. M.

POEZII DE D. BOLINTINEANU ATÂT CUNOSCUTE CÂT ŞI INEDITE — Prima culegere antologică a lui Dimitrie Bolintineanu, apărută în două volume în 1865, într-o ediţie obişnuită şi una de lux (utilizând acelaşi zaţ, dar deosebită prin calitatea hârtiei şi prezentarea grafică). Proiectul acestei ediţii datează din 1862, când apar anunţuri referitoare la ea în ziarele *Românul* şi *Buciumul*. Lipsa mijloacelor financiare ale autorului şi numărul iniţial mic de abonaţi a făcut ca realizarea lui să întârzie (pledoarii în favoarea ediţiei au apărut în *Românul*, *Aurora română* şi *Buciumul* din anii 1862 şi 1863). Poeziile sunt grupate în cicluri: *Florile Bosforului*, *Legende istorice*, *Basme* (vol. I), *Macedonele*, *Reverii* şi *Diverse* (vol. al II-lea).

La data apariţiei acestei ediţii, **B.** se afirmase ca unul dintre poeţii prolifici şi apreciaţi ai generaţiei paşoptiste: debutase în 1842 în *Curierul de ambe sexe*, călduros salutat de I. Heliade Rădulescu, şi îi apăruseră deja mai multe volume (opt numai de poezii). Ediţia pe care o comentăm face o selecţie în producţia poetică a autorului şi o organizează în cicluri care, cele mai multe, au evidentă unitate tematică şi stilistică. În ea se fixează pentru prima dată o imagine complexă a poeziei lui **B.**, aşa cum scriitorul însuşi dorea să o prezinte celor mai exigenţi cititori (de aceea, probabil, a dorit atât de mult să o realizeze şi într-o ediţie de lux). Ea a fost luată drept text de bază şi în cea mai bună ediţie **B.** de până acum, cea datorată lui T. Vârgolici (formând cea mai mare parte a volumului I, apărut în 1981). Primul ciclu de poezii, *Florile Bosforului*, adună texte compuse de poet în timpul exilului postrevoluţionar, când a vizitat Orientul apropiat şi a fost găzduit o vreme în casa prietenului său I. Ghica, la Constantinopol şi pe insula Prinkipo (**B.** mărturiseşte că le-a scris la îndemnul soţiei acestuia, Alexandrina Ghica). Inspirându-se din evenimente contemporane sau consemnate în cronicile turceşti (unele sunt menţionate în note de însuşi poetul), dar influenţat, probabil, şi de *Orientalele* lui

Scanned with OKEN Scanner

V. Hugo, **B.** creează în aceste versuri o lume de haremuri şi pasiuni nestăpânite, locuită de personaje feminine pitoreşti, ce duc o viaţă claustrată sau se sacrifică pentru o iubire pătimaşă, şi de bărbaţi sumbri şi nemiloşi, o lume în care sentimentele trebuie controlate şi chiar înăbuşite, altfel îi duc pe protagoniştii lor la pieire sigură. Întreg ciclul (în care culoarea locală e obţinută mai ales prin mijloacele vocabularului) are o tonalitate unică de senzualism şi erotism intens, de nonşalanţă orientală şi de cruzime rece; remarcabilă, în ultimă instanţă, este dragostea de viaţă, pasiunea clocotitoare, care călăuzeşte diversele destine şi talentul descriptiv al autorului, care realizează frumoase şi subtile peisaje marine şi nocturne; în ele jocul umbrei şi al luminii, susţinut şi de muzicalitatea indubitabilă a versurilor, poetizează o inspiraţie în realitate nu foarte profundă şi nici foarte variată. (Printre cele mai bune piese ar putea fi amintite *Esmé*, *Rabié*, *Mehrubé*, sau mai amplu dezvoltata *Kâz–Culesi*, aceasta din urmă istorisind o legendă pe care o povesteşte mai târziu şi Camil Petrescu în *Rapid Constantinopol – Bioram*). *Legendele istorice* cuprind un grup de poezii aparţinând unei specii ce poate fi pe drept cuvânt considerată „creaţia“ lui **B.** (textele asemănătoare al lui Alecsandri sunt sau puţine şi sporadice – cele din *Doine* – sau compuse mult mai târziu). Legendele lui **B.**, inspirate din cronici, sunt însufleţite de un înalt mobil moral şi patriotic. Ele pun în scenă figuri emblematice ale istoriei române (Mircea cel Bătrân, Mihai Viteazul, Ştefan cel Mare), modele de vitejie, demnitate şi dragoste de ţară, sau personaje secundare (Mavrogheni, Ştefăniţă, Bogdan), surprinse însă tot în situaţii sau posturi înalt pilduitoare. S-ar putea remarca şi frecvenţa figurilor feminine (de la „muma lui Ştefan cel Mare“ până la Maria Putoianca), care susţin şi ele aceleaşi idealuri patriotice. Mult prizate la un moment dat şi popularizate prin manualele şcolare, texte cum ar fi *Cea de pe urmă noapte a lui Mihai cel Mare*, *Mihai scăpând stindardul*, *Mircea cel Mare şi solii*, *Muma lui Ştefan cel Mare*, *Daniel Sihastru* au intrat în conştiinţa publică. Ele (ca şi celelalte legende, de altfel) pun în lumină şi schema subiacentă aproape constantă a întregului ciclu. Legendele debutează de obicei cu o scurtă descriere care defineşte nu numai timpul şi locul acţiunii, ci şi situaţia care declanşează conflictul, în centrul lor stau cuvintele eroilor (**B.** are o îndemânare deosebită în compunerea discursurilor alcătuite din formulări sentenţioase şi lapidare, nu rareori memorabile), iar acţiunea propriu–zisă e adesea povestită în rezumat (uneori chiar expediată). Efectul textelor se bazează în cea mai mare măsură pe retorismul lor care, chiar dacă destul de stereotip în mijloace, traduce un patriotism sincer şi autentic. Schema de alcătuire prea evidentă a oferit însă, în timp, materie de inspiraţie parodiştilor. Ciclul intitulat *Basme* cuprinde baladele fantastice ale lui **B.**, texte prin care el ilustrează o direcţie de inspiraţie folclorică şi romantică ce are precedente (Iancu Văcărescu şi Gh. Asachi, de pildă, sau traducerile din V. Hugo de C. Negruzzi), dar care a fost mai puţin valorificată de poeţii generaţiei paşoptiste. Aceste texte ar putea fi împărţite în două mari categorii. Mai întâi, baladele feerice (*Fata din dafin*, *Domnul de rouă*, *Ielele*, *Zina doamna* ş. a.), populate de personaje care nu trăiesc decât în umbră şi se evaporă la venirea zorilor, dar care nu au nimic înspăimântător în înfăţişare, deşi „poveştile“ lor sunt mai degrabă triste. Pe de altă parte, baladele macabre, construite într-o atmosferă apăsătoare, de noapte fioroasă şi sabat infernal, în care virtualităţile muzicale ale versului lui **B.** se pot desfăşura în voie, în compoziţii ce-i aminteau lui G. Călinescu de Berlioz. *Dochia*, *Făt Frumos*, *Umbra răzbunătoare* sau *O noapte la morminte*, alături de *Mihnea şi baba*, pe drept cuvânt cea mai cunoscută piesă a ciclului, adună cele mai caracteristice motive ale fantasticului macabru şi infernal: strigoi şi vrăjitoare, emisari ai diavolului, spirite rele cu înfăţişări monstruoase, nopţi profunde, peşteri şi temple îngropate în munte, morminte ce se deschid, hârci rânjitoare pline de sânge ş. a. m. d. Aproape toate poveştile de acest fel ale lui **B.** au însă şi un sens moral sau simbolic: Mihnea şi voievodul din *Umbra răzbunătoare* au ucis nişte nevinovaţi, mirele din Dochia şi-a părăsit prima iubită, strigoiul din *O noapte la morminte* a fost un tiran sanguinar, Făt Frumos a încheiat un zapis cu moartea pentru a-şi întâlni iubita, fata din dafin plăteşte cu pierderea esenţei ei supranaturale faptul că nu şi-a păstrat virginitatea. Din fericire „lecţia“ rămâne subiacentă, ceea ce atrage atenţia şi azi

Scanned with OKEN Scanner

pe cititor este realizarea atmosferei şi, mai ales, virtuozitatea versului: **B.** experimentează măsuri şi ritmuri variate (amfibrahul şi dactilul se numără printre soluţiile cele mai expresive) şi foloseşte în poeziile sale un vocabular care impresionează nu numai prin sens, ci şi prin posibilităţile sale sonore (cuvinte onomatopeice sau efecte de aliteraţie remarcabile). Din perspectiva cititorului actual, acestea sunt poeziile lui **B.** care au rezistat cel mai bine trecerii timpului. Nu acelaşi este cazul cu *Macedonele*, inspirate din viaţa păstorilor aromâni (din care se trăgea, de altfel, tatăl poetului şi pe care acesta i-a vizitat în timpul exilului). Poeziile din acest ciclu ambiţionează să reînvie idila, să cânte bucuria de viaţă şi traiul simplu în mijlocul naturii, să dea expresie unui erotism sănătos şi să exploateze sugestii ale liricii populare. Autorul nu reuşeşte însă decât în rare cazuri (*Românele din Cavaia* şi *San Marina* sunt, însă, nişte excepţii memorabile). De cele mai multe ori el nu face decât să pastişeze în mod neîndemânatic pastorala galantă a veacului al XVIII–lea, iar „culoarea locală" se rezumă la un inventar, cam încărcat, de cuvinte aromâneşti şi curiozităţi onomastice şi toponimice. Reuşită, dar cu totul în afara tematicii ciclului, este şi *Edessa*, solemnă meditaţie pe tema trecerii timpului şi a soartei schimbătoare, înrudită mai mult cu viitorul poem *Conrad*. Dacă, exceptând *Legendele istorice*, primele patru cicluri din această ediţie a poeziilor lui **B.** nu sunt perfect omogene (există în *Florile Bosforului* câteva poezii ocazionale între *Basme* unele care şi-ar fi găsit locul mai curând printre *Legende*, iar printre *Macedone* cel puţin o „meditaţie filosofică"), ultimele două sunt cu totul eterogene. *Reverii* şi *Diverse* înglobează atât poezii mai vechi (de exemplu cea de debut, *O fată tânără pe patul morţii*), cât şi inedite (numeroase mai ales printre *Diverse*), cu tematică variată, dar cu un precumpănitor caracter elegiac şi meditativ. Moartea, soarta omului în lume, exilul, dragostea de patrie şi deplângerea suferinţelor ei sunt problemele care îl preocupă pe **B.** în mod deosebit, dar între ele se numără şi unele poezii ocazionale, sau altele care, prin subiect şi tratare, şi-ar fi putut găsi locul şi în ciclurile precedente. Interesant este cum, în ciuda diversităţii structurilor prozodice şi a varietăţii tematice, poezia lui **B.** este, în cele din urmă, foarte unitară. Iar această unitate este asigurată atât de calităţi (înălţimea gândurilor şi sentimentelor, nobile scopuri educative, fluenţa şi muzicalitatea versificaţiei), cât şi de defecte (prolixitate, lipsă de atenţie faţă de detalii, forţarea uneori a limbii, caracterul în fond restrâns şi repetitiv al vocabularului poetic). Aceleaşi calităţi şi defecte au pecetluit şi soarta contemporană şi postumă a poeziei lui **B.**: foarte preţuit şi lăudat, autor al unor versuri care au rezistat multe generaţii în manualele şcolare, el a fost şi, pe nedrept uneori, hulit şi parodiat. O dată cu câştigarea perspectivei şi rafinarea uneltelor interpretative, dar şi după apariţia ediţiei critice cuprinzătoare dintre anii 1981 şi 1989, istoria şi critica literară i-au făcut, credem, în cele din urmă, dreptate.

EDIŢII: *Poezii de D. Bolintineanu atât cunoscute cât şi inedite*, I-II, Bucureşti, 1865; *Poezii*, I-II, culegere ordinată de chiar autorul. Cu o prefaţă de G. Sion, Bucureşti, 1877; *Poezii*, Vălenii de Munte, 1908; *Poezii alese*, cu un studiu biobibliografic, analize, note şi glosar de I. G. Dimitriu, Bucureşti, 1940; *Scrieri alese*, I, ediţie îngrijită de D. Popovici, Craiova, 1940; *Opere alese*, I, studiu introductiv de D. Păcurariu, text stabilit de Rodica Ocheşeanu şi Gh. Poalelungi, Bucureşti, 1961; *Poezii*, prefaţă de D. Păcurariu, Bucureşti, 1971; *Poezii*, antologie, postfaţă şi bibliografie de Gabriela Omăt, Bucureşti, 1977; *Opere*, I, ediţie îngrijită, tabel cronologic, note şi comentarii de Teodor Vârgolici, studiu introductiv de Paul Cornea, Bucureşti, 1981; *Poezii alese*, ediţie îngrijită, antologie şi repere istorico–literare de Teodor Vârgolici, Bucureşti, 1984.

REFERINŢE CRITICE: I. Nădejde, *Istoria limbei şi literaturii române*, 1886; A. Densiusianu, *Cercetări literare*, 1887 (reed. 1983); N. Iorga, *Schiţe din literatura română*, II, 1894; Idem, *Istoria literaturii româneşti în veacul al XIX–lea*, II, III, 1908, 1909 (reed. 1983); O. Densusianu, *Evoluţia estetică a limbii române*, 1925 (reed. *Opere*, III, 1977); N. Petraşcu, *Dimitrie Bolintineanu*, 1932; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); I. Pillat, *Tradiţie şi literatură*, 1943; Ş. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, I, 1944 (reed. 1971); D. Popovici, *Cercetări de literatură română*, 1944; D. Păcurariu, *D. Bolintineanu*, 1962 (ed. a II-a, 1969); I. Negoiţescu, *Scriitori moderni*, 1966; C. Regman, *Confluenţe literare*, 1966; *** *Istoria literaturii române*, II, 1968; G. Ivaşcu, *Istoria literaturii române*, I, 1971; T. Vârgolici, *Introducere în opera lui D. Bolintineanu*, 1979; M. Zamfir, în „Viaţa românească", nr. 8, 1972; *** *Bolintineanu interpretat de...*, 1974; Roxana Sorescu, *Structuri tematice şi retorico–stilistice în romantismul românesc*, 1976; E. Simion, *Dimineaţa*

Scanned with OKEN Scanner

poeţilor, 1980 (ed. a II-a, 1995); I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, 1991.

G. A.

POEZII. IMPRESII ŞI SENZAŢII MODERNE — Primul volum de versuri al poetului Emil Isac, apărut în 1908 la Cluj, tipografia Carmen, 56 p.

Intelectualismul şi voinţa de depăşire a epigonismului literar întrunesc caracterele modernismului lui **E. I.** manifestat cu fermitate la început de secol. „Modernismul este pentru noi, românii, singura forţă conductoare la izbândă", afirma scriitorul în 1914. Un recenzent l-a şi numit „homo novus" pentru această primă plachetă de versuri. Până înspre primul război mondial „Emil Isac a fost mai mult decât copilul teribil al poeziei transilvane, ţinta atacurilor violente de pe poziţiile tradiţionalismului" (Mircea Tomuş), participând alături de Adrian Maniu, Tristan Tzara şi de alţi poeţi la mişcarea poetică de atunci, care preludia afirmarea avangardei poetice de după război. În etapele următoare, însă, poetul nu mai pare deschis experimentului şi dinamicii novatoare în materie de poezie, astfel că, aşa cum observa acelaşi critic, „o parte din opera poetului transilvan se învecheşte, se osifică, în forme prozodice şi lexicale marcate de regionalism şi desuetudine". La începuturile sale, poetul clujean este atras de Goga şi de eminescianism, de simbolismul şi decadentismul francez sau de un romantism german sentimental şi desuet, reminiscenţe detectându-se din Edgar Poe, Verlaine şi poezia postsimbolistă. Temele şi tonul sunt cele specifice poeziei ardelene minore a vremii. Un deficit de substanţă se conjugă cu unul de expresie: artificiozitatea antitezelor (în poezia socială de exemplu), precaritatea limbajului poetic, penuria resurselor stilistice, inadecvările lexicale, imaginile stereotipe, repetiţiile, poza, absenţa emoţiei autentice, gesturile afectate şi stridente mimează din interior o poezie care se dorea novatoare cu orice preţ (*Ego homo*, poezia cu valoare programatică ce închide volumul, este expresia acestei voinţe de noutate). Volumul marca totodată o breşă antisămănătoristă, prilejuind controversa tradiţionalism–modernism şi pregătind într-o măsură oarecare apariţia poeziei ardelene a lui Aron Cotruş şi Lucian Blaga. Volumul din 1908 se deschide cu un ciclu de şapte Cântece în care domină o atmosferă sumbră, umbrele morţii contopindu-se cu erosul şi cu impulsurile instinctuale. Un act mimetic mai mult, o poză în care critica a sesizat şi un atac camuflat la adresa liricii erotice edulcorate a timpului. Este ceea ce semnala E. Lovinescu (gesturile poetului „nu le îndreptăţeşte nici un fel de superioritate, alta decât atitudinea voită"). O poezie valoric mai bună decât cea erotică pare să fie lirica socială a lui **E. I.**. Perpessicius remarca în sensul acesta două poeme reuşite, *Oraş bolnăvit...* şi *Sinistru clopotelè*, la care am mai putea eventual adăuga *Sirena fabricii*, *A venit un domnişor*, *Plugarul*, *De la sapă vin...*, *Muncitoare...* ş. a. În *Oraş bolnăvit...*, poezie de atmosferă, **I.** imaginează un univers închis, atins de o boală nenumită, care-şi trăieşte letargia crepusculară. Tehnica sugestiei utilizată în acest poem precum şi în multe altele (în *Sinistru clopotele...* bunăoară), efectul muzicalităţii prin insinuarea motivului în melodie situează deopotrivă această lirică sub zodie simbolistă, cu toate că poetul n-a asimilat până la capăt lecţia simboliştilor. Meritele acestei poezii sunt de găsit, eventual, în suflul umanitar ce animă versul şi în inspiraţia citadină. Trecerea timpului, scepticismul şi spleenul modern, evocarea paradisurilor artificiale (*Vine, vine...*, *Curată noapte*, *Ceaţa, ceaţa...*, *Mors magna*, *Aştept*, *În sângele-mi dorm* ş. a.) îmbogăţesc registrul tematic şi fac dovada unui simbolism agonic, cum s-a mai spus, şi a unui expresionism *avant la lettre*. Placheta de versuri din 1908 a lui **E. I.** transcrie senzaţii nude şi impresii inedite, dar, din nefericire, în poeme deranjează afectarea şi poza, construcţiile greoaie, incorectitudinile gramaticale, provincialismele, simularea, dorinţa grăbită de afirmare. O poezie epigonică, aşadar, de valoare relativă, pe de o parte, iar pe de alta, o poezie care se vrea eliberată de canoane şi care mizează pe senzaţie. Ca toţi simboliştii, **I.** este şi el cântăreţ al toamnei, al stărilor de spleen şi al paradisurilor artificiale. Programul esteticii simboliste transpare adesea în versurile sale (Ieronim Precup), deoarece poetul se lasă furat uneori de convenţional şi descripţie naturalistă sau cade în banal. Particularitatea acestei lirici constă în apartenenţa dublă a poetului, la romantismul

Scanned with OKEN Scanner

minor dominant în literatura ardeleană a epocii şi la modernismul în mers. Poezia ulterioară şi mai ales cea din perioada interbelică înregistrează o etapă nouă, a împlinirilor estetice (*Cântec de toamnă*, *Baladă ardeleană*, *Noapte fantastică*, *Noapte de iunie*, *Femeia lui Naarip* ş. a.). Trecerea o realizează poemul *Din versurile triste: Annie*, care are ca temă înstrăinarea şi despre care Perpessicius scria că surprinde „acelaşi proces pe care l-au cunoscut şi cântat Iosif şi Goga, mai elegiac la aceştia, mai violent şi mai dramatic la Emil Isac". O poezie cu decor fastuos şi rafinat, dar artificial şi începând cu care imagistica poetului depăşeşte simbolismul şi prefigurează, după G. Călinescu, iconografia stilizată a lui Lucian Blaga şi expresionismul (linii şi culori ferme, contrastul cromatic, decoruri şi motive dispuse în serii contrastante). În *Noapte fantastică*, construită pe simbolistica trecut–prezent, copilul devine simbol al viitorului potenţial, salonul roşu, simbol al trecutului şi înfăptuirilor. Intrând în el „pe uşa nopţii", poetul contemplă şirul de înaintaşi din cadrele de bronz de pe pereţi. În *Baladă ardeleană*, confruntarea între intelect şi forţele naturii, autohton şi străin, devine de o gravitate aproape solemnă. Aşadar, după volumul de debut urmează, în plan tematic, în creaţia lui **E. I.**, etapa solicitărilor contradictorii şi a neliniştilor generate de gândul morţii, etapă mai apoi depăşită de bucuriiile vieţii domestice. Cântecul liric devine acum confesiune emoţionantă prin omenescul ei (*Voi fi sincer...*). Depăşind simplitatea comunicării din primul volum, în etapele următoare ale creaţiei se suprapune voinţa de complexitate şi iluzionarea conştientă, poemul fiind acum „proiecţie vizionară orgolioasă şi expresie a barochismului imagistic" (Ion Oarcăsu). Lirica lui **E. I.** evoluează de la simbolism la expresionism, ca de altfel, şi teatrul scriitorului, în care pot fi descoperite valori expresioniste certe. Exceptându-l pe Perpessicius, criticii de notorietate au fost defavorabili poetului (Chendi, Lovinescu, Trivale), încât după 1908 nu i-au mai urmărit evoluţia. Volumele *Poezii* şi *Poeme* editate în 1936 n-au mai atras atenţia criticii, poate în consecinţa execuţiei poetului de către E. Lovinescu (metodele de lucru ale lui **E. I.**, deşi primul scriitor modern al Ardealului, au „compromis şi întârziat, poate, mişcarea modernistă mai mult decât au slujit-o", nota autorul *Istoriei literaturii române contemporane*). G. Călinescu reţinea aspectul pictoric al viziunii lirice şi tenta expresionistă, vizibilă îndeosebi în teatru. Pornind de la volumul de *Opere* din 1946, Perpessicius remarca în poemele lui **E. I.** un ardelean „nesăţios de peisagii exotice şi de internaţionalism", „unul din rapsozii cei mai statornici ai vetrei părinţilor săi". Dacă Mihail Dragomirescu şi E. Lovinescu judecau opera lui **E. I.** din punctul de vedere strict estetic, cercetătorii ulteriori neglijau esteticul şi supralicitau aspectele tematice şi intenţionale ale operei. Lui Mircea Zaciu, poemele scriitorului clujean îi creau „impresia de *torso*" „neterminat", copleşitoare „prin verbozitate romantică, vecină adesea cu prolixitatea". „Sublimarea revoltei, renunţarea la accentele critice incomode, draparea versurilor în veşmintele unui romantism macabru [...], afişarea unui scepticism de împrumut – toate acestea umbresc fără îndoială valoarea liricii poetului", afirma M. Zaciu. Critica şi istoria literară au subliniat valenţele social–etice ale acestei opere, imagistica de factură modernă din unele poeme, tenta protestatară alături de poza, fronda şi insuficienţa limbajului. Dumitru Micu vorbea de „barocul stărilor sufleteşti şi al imaginilor", de „un amestec de suavitate şi asprime, poezie subtilă şi prozaism strident, de tragic şi comic, ironie caustică şi umor lugubru alături de tandreţe şi compasiune, fantastic halucinant alături de reprezentări graţioase, lipsă de gust deconcertantă alături de construcţii imagistice fine, expresii zgrunţuroase, rudimentare, stângace, alături de mici giuvaere stilistice".

EDIŢII: *Poezii – Impresii şi senzaţii moderne*, Cluj, 1908; *Opere*. Ediţie definitivă, îngrijită şi cuvânt înainte de Miron R. Paraschivescu, Bucureşti, 1946; *Poezii alese*. Ediţie îngrijită şi cuvânt înainte de Veronica Porumbacu, Bucureşti, 1954; *Scrieri alese*. Ediţie îngrijită de Ion Brad, prefaţă de Mircea Zaciu, Bucureşti, 1960; *Poezii*. Antologie şi prefaţă de Mircea Ţomuş. Text stabilit şi note de Mircea Tomuş şi Ieronim Precup, Bucureşti, 1976; *Poezii*. Antologie şi prefaţă de Ion Oarcăsu, Cluj-Napoca, 1986.

REFERINŢE CRITICE: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, 1973; N. Davidescu, *Aspecte şi direcţii literare*, 1975; Perpessicius, în „Jurnalul de dimineaţă", nr. 722, 727 şi 738, IX, 1947; Mircea Zaciu, *Masca geniului*, 1967; Mircea Zaciu, *Glose*, 1970; Leon Baconsky, *Marginalii critice şi de istorie literară*, 1968; Jancsó Elemér, în „Studia Universitas Babeş-Bolyai",

Scanned with OKEN Scanner

Series Philologia, Fasc. 2, 1964; D. Micu, *Istoria literaturii române*, vol. I, 1964; D. Micu, *Început de secol*, 1970; Ieronim Precup, în „Familia", nr. 8, 1973; Idem, în „Steaua", nr. 3, 1974; Idem, *Opera lui Emil Isac – studiu critic* –, Teză de doctorat, 1974.

V. V.

POEZII POPORALE ALE ROMÂNILOR — Adunate şi întocmite de Vasile Alecsandri. Colecţie de folclor. *Poezii poporale ale românilor* apare în 1866, într-o înfăţişare grafică ireproşabilă, întrunind toate atributele unei ediţii de lux şi totodată ale unui eveniment editorial remarcabil. Publicarea *Poeziilor*... ar fi trebuit să marcheze un moment important din istoria culturii noastre. Printr-o scrisoare din 1862 adresată Măriei-Sale Doamnei Elena (Cuza), **V. A.** oferă manuscrisul „de poezii culese din gura poporului" azilului de „copii găsiţi", patronat de cea care, spera el, o să devină înalta sa protectoare în apariţia colecţiei. Ceea ce se va şi întâmpla, căci, în scrisoarea de răspuns, Doamna Elena Cuza, recunoscătoare, promite să comande două ediţii: una de lux, „pentru admiratorii frumuseţilor poeziei poporale", şi o alta „cu preţul cel mai mic", menită a aduce „cânticele naţionale ale României în sânul munţilor, în sate, în monastiri, de unde le-aţi cules cu pietate". Colecţia sa va vedea lumina tiparului patru ani mai târziu, la Bucureşti, în tipografia lucrătorilor asociaţi şi va purta titlul de *Poezii poporale ale românilor*, Adunate şi întocmite de **V. A.**. Ea va face o carieră strălucită în cultura română, cunoscând mai multe ediţii, dintre care, demne de menţionat, sunt cele realizate de Emil Gîrleanu (1908), Gheorghe Vrabie (1965), D. Murărăşu (1972), Georgeta Rădulescu–Dulgheru şi Gheorghe Vrabie (1978), precum şi cea din 1982, prefaţată şi adnotată de Stancu Ilin.

Contactul lui **V. A.** cu poezia populară se cuvine a fi raportat la un context mai încărcat de semnificaţii, ilustrat de generaţia paşoptistă, respectiv de Şcoala romantică din evoluţia folcloristicii româneşti. Din această perspectivă, **V. A.** este, aşa cum s-a observat, un „adevărat ctitor", el fiind „acela care a impus efectiv folclorul în literatura şi chiar în cultura românească" (Ovidiu Bârlea). Influenţat de unele idei (apropierea de popor şi de creaţia sa spirituală etc.) pe care le îmbrăţişează pe timpul studiilor efectuate la Paris, dar şi de climatul creat şi întreţinut în jurul „Daciei Literare", poetul îşi începe „primblările" prin munţii Moldovei în scopul de a aduna nestematele poeziei populare şi de a le orândui într-o colecţie reprezentativă. Colecţia pare să fi fost încheiată, în mare, pe la 1847, dar apariţia ei va întârzia câţiva ani, datorită tulburărilor provocate de revoluţia de la 1848, exilului poetului etc. Între timp, **A.** va (mai) publica în „Almanah de învăţătură şi petrecere", în „Bucovina" fraţilor Hurmuzachi şi în „Zimbrul" ieşean un număr de texte din materialul cules, probabil pentru a-şi obişnui contemporanii cu frumuseţile versului popular. Colecţia aceasta va apărea în 1852 (partea I) şi 1853 (partea a II-a) şi se va numi *Poezii poporale. Balade (Cântece bătrâneşti)*. Ea include un număr de 35 de balade, între care, ca piese de mare rezistenţă, inclusiv artistică, vom aminti *Miorița*, *Toma Alimoş*, *Mihu Copilul* (I), *Negru Vodă şi Manoli* (II). Planul iniţial al poetului avea în vedere publicarea a încă unei părţi (a treia), dar aceasta n-a mai apărut, din motive pe care nu le cunoaştem. Prin 1862, poetul avea pregătită o nouă ediţie, îmbogăţită, a colecţiei sale. Aceasta va fi tipărită, cum se ştie, abia în 1866 sub titlul de *Poezii poporale ale românilor*. Titlul este el însuşi semnificativ, căci în viziunea poetului ea trebuie să aibă alura unei colecţii naţionale, reprezentativă pentru „unitatea spirituală a neamului românesc" (Ovidiu Bârlea). În noua colecţie, **A.** include texte din toate provinciile locuite de români, convins fiind că „atât horele din Moldova, cât şi cele din Transilvania, din Bucovina, din Valahia sunt vrednice surori ale baladelor" şi că, totodată, „Geniul poporului român, fie din orice provincie, este pretutindeni bogat de poetice comori" (*Românii şi poezia lor*). *Poezii poporale ale românilor* îşi lărgesc mult sfera de cuprindere repertorială. Ele nu se mai limitează doar la „Cântece bătrâneşti" (numărul acestora creşte de la 35 la 54), ci vor cuprinde şi 79 de doine, 50 de „hore", un cântec de leagăn, două cântece de nuntă, o colindă, un „plug" etc. Este evidentă dorinţa lui **A.** de a contura, sub raport repertorial, o imagine cât mai cuprinzătoare a întregii noastre poezii populare, atât ca distribuţie teritorială, cât şi ca diversitate a speciilor şi genurilor acoperite. S-a discutat

Scanned with OKEN Scanner

mult despre felul în care şi-a alcătuit **V. A.** cele două colecţii. Pornind de la mărturisirile sale, se pare că textele, în majoritatea lor, le-a cules singur de la ţăranii de prin munţii şi satele Moldovei. O parte, însă, nu prea mare, i-a fost pusă la dispoziţie de prieteni (Alecu Russo, Grigore Alexandrescu) sau de corespondenţi (Ioan Popescu pentru Transilvania, Iraclie Porumbescu şi Armăşescu pentru Moldova şi Bucovina). Alte texte au fost preluate, pentru Muntenia, de exemplu, din culegerile cvasi-folclorice ale lui Anton Pann. **A.** „adună" şi „îndreaptă" baladele publicate în 1852-1853, iar poeziile populare din colecţia din 1866 le „întocmeşte" (de altfel, ne gândim dacă sensul lui „a întocmi" nu este aici cel de a ordona materialul). Procedeul era (şi este) în total acord cu viziunea Şcolii romantice care recepta creaţia folclorică exclusiv ca moştenire, ca supravieţuire a unei culturi ce se deteriorează odată cu trecerea timpului şi care trebuia salvată de la pieire şi, mai mult, restaurată spre a i se reda strălucirea de altădată. În acest sens, **V. A.** avea predecesori iluştri în planul folcloristicii europene, care, alcătuind colecţii, au procedat într-o manieră similară, „corectând" textele şi încercând să reconstruiască întregul primordial, să refacă forma iniţială ideală din segmentele-variante ajunse până la ei. „Îndreptând" sau „întocmind" textele, **V. A.** n-a făcut altceva decât să se încadreze principiilor Şcolii romantice, fără însă a trăda spiritul creaţiei populare. El a respectat esenţele acestei creaţii, lăsându-le, în fapt, neatinse. Aşa cum dovedesc mărturisirile sale, dar mai ales notele de subsol, poetul a cunoscut în profunzime şi în toată cuprinderea ei creaţia populară, ca şi elementele de mentalitate care au stat la originea acesteia. El a conservat, de aceea, cu grijă, duhul creaţiei populare, fondul folcloric al textelor. „Îndreptările" sunt, dacă le raportăm la concepţia sa despre poezia populară, programatice, dar ele rămân în straturile de suprafaţă, subordonate, de regulă, esteticului. **A.** voia să facă textele mai frumoase, să le amelioreze sub acest aspect. Unele dintre modificările operate se datorează şi faptului că, aşa cum arată I. C. Chiţimia, **A.** a lucrat cu mai multe variante ale aceluiaşi text-invariant, năzuind să refacă în spiritul Şcolii romantice, forma originară ideală, neerodată de vreme, a cutărei piese. **A.** a avut, desigur, în vedere şi alte obiective atunci când şi-a luat libertatea de a „îndrepta" textele folclorice. A făcut-o, pe de o parte, urmărind să impună valorile poeziei populare în conştiinţa cărturarilor români, iar pe de altă parte, din raţiuni patriotice, spre a atrage atenţia asupra potenţelor creatoare ale poporului român, asupra capitalului său moral şi sufletesc, care i-ar fi dat dreptul să trăiască demn printre naţiunile Europei şi ale lumii. „Într-o epocă ca aceasta", scrie **A.**, „unde ţările noastre au început a se lupta cu duşmani puternici care cearcă a întuneca nu numai drepturile politice, dar chiar şi naţionalitatea românilor, poezia ne va fi de mare ajutor spre apărarea acesteia". Culegerile lui **A.** au făcut enorm pentru cauza românilor. Traduse în franceză, engleză, germană, ele au atras atenţia unor cercuri intelectuale şi culturale europene asupra unui popor aflat în căutarea identităţii şi a drepturilor sale. „Datorită culegerii lui Alecsandri", spune Stancu Ilin, „s-a putut face o eficientă propagandă culturală în străinătate, în favoarea poporului român şi a cauzei sale". Mai important însă rămâne faptul că prin colecţiile sale şi îndeosebi prin *Poezii poporale ale românilor*, **V. A.** „a impus, masiv şi definitiv poezia populară în cultura poporului român" (Stancu Ilin).

EDIŢII: *Poezii populare ale românilor*, Bucureşti, 1908; *Poezii populare ale românilor*, vol. I şi II, Bucureşti, 1965; *Poezii populare ale românilor*, Bucureşti, 1972; *Opere*, III, Bucureşti, 1978; *Poezii populare ale românilor*, Bucureşti, 1982.

REFERINŢE CRITICE: T. Maiorescu, în „Convorbiri literare", nr. 22, 1868; M. Schwartzfeld, în „Contemporanul", nr. 7, 1888, nr. 8, 1888, nr. 9, 1888, nr. 11, 1888; Ion Breazu, *Literatura Transilvaniei*, Bucureşti, 1944; Al. Dima, în „Gazeta Literară", nr. 37, 1965; Ovidiu Papadima, în „Gazeta Literară", nr. 37, 1965; Petru Ursache, în „Iaşul literar", nr. 7, 1965; I. C. Chiţimia, în RITL, nr. 1, 1966; Ovidiu Bârlea, *Istoria folcloristicii româneşti*, 1974; Stancu Ilin în V. Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, 1982; Gh. Pavelescu, în REF, nr. 6, 1992; Ion Şeuleanu, *Dincoace de sacru, dincolo de profan*, Târgu-Mureş, 1995; Iordan Datcu, *Dicţionarul etnologilor români*, 1, Bucureşti, 1998.

I. Ş.

POEZII POPULARE ROMÂNE — Colecţie de folclor alcătuită de G. Dem. Teodorescu. Considerată de specialişti ca lucrare fundamentală a folcloristicii româneşti, ea

Scanned with OKEN Scanner

apare în 1885 (Bucureşti, Tipografia modernă) sub titlul *Poezii populare române*, culegere de **G. D. T.**. Este propusă de Iacob Negruzzi la premiul „Năsturel'' al Academiei Române, dar, surprinzător, se opune B. P. Hasdeu, care, recunoscând meritele colecţiei, semnalează şi câteva scăderi de concepţie şi de metodă ale acesteia. În locul premiului amintit, savantul consideră că lui **G. D. T.** i se poate acorda „o încurageare de 10.000 de lei''. Colecţia n-a avut un destin editorial prea generos, fiind retipărită numai în două rânduri: în 1957 (parţial) şi în 1982 (integral, în ediţie critică). Texte ale colecţiei lui **G. D. T.** au intrat însă în numeroase antologii de folclor realizate ulterior, în manualele şcolare etc., precum şi în conştiinţa critică, ele fiind deseori utilizate de specialiştii domeniului în elaborarea unor studii şi sinteze consacrate literaturii populare.

Aşa cum menţionam, *Poezii populare române* au văzut lumina tiparului în 1885. La data respectivă, **G. D. T.** era un nume cunoscut în folcloristica şi în cultura românească. Până atunci, el se afirmase ca ziarist bătăios, dăduse suficiente dovezi, în studiile sale, de bun cunoscător al mitologiei clasice, în fine scrisese pagini consistente despre credinţele, datinile, colindele şi miturile româneşti sau despre paremiologia populară. Va mai publica după apariţia *Poeziilor populare române* şi o monografie, acceptabilă ca valoare, despre *Viaţa şi activitatea lui Anton Pann* (Partea I, 1893). Unele dintre ideile cuprinse în studiile sale, reflectând starea ştiinţelor etnologice de la data respectivă, n-au rezistat în înfruntarea aspră cu timpul. Altele, în schimb, pun în evidenţă, în ordine teoretică ori metodologică, remarcabile intuiţii care îşi mai păstrează încă vie actualitatea. În orice caz, aşa cum precizează Ovidiu Papadima, deschiderile teoretice ca şi concepţia ce a stat la temelia structurării *Poeziilor populare române* ne arată un **G. D. T.** „profund cunoscător al culturii populare". De altfel, apropierea cărturarului de cultura populară reface cu fidelitate traseele pe care le-a străbătut folcloristica românească în cea de-a doua jumătate a secolului trecut. Aflată la început sub influenţa modelului Alecsandri şi, în general, a ideologiei şcolii romantice, folcloristica noastră va intra mai târziu sub zodia enciclopedismului hasdeian, a spiritului riguros ştiinţific. De aici tendinţa de a cuprinde şi a examina exhaustiv fenomenele supuse cercetării, viziunea comparatistă, căutarea rădăcinilor şi încercarea de a descifra coerent obârşia faptelor de cultură populară. De la B. P. Hasdeu, dar şi de la contactul nemijlocit cu folcloristica europeană (în speţă, franceză) provin apoi rigoarea filologică şi „respectul absolut faţă de text" (Ovidiu Papadima). Pledând, spune Ovidiu Papadima, „pentru probitatea ştiinţifică şi înţelegerea nealterată a fiecărui text popular – îngemănând astfel într-o sinteză durabilă exemplul şi îndemnurile lui Hasdeu şi ale lui Odobescu – **G. D. T.** a contribuit hotărâtor la orientarea folcloristicii noastre pe o cale ce îşi va afla demonstraţia strălucită prin Ovid Densusianu şi şcoala sa". Masivă (719 p.) şi, sub multe aspecte, şi monumentală, *Poezii populare române* adăposteşte între coperţile ei un material imens, acoperind, cu excepţia bocetelor şi a proverbelor, toate speciile versificate ale folclorului nostru literar, chiar dacă aria de culegere a fost una limitată, în mare vorbind, doar la zonele muntenești (mai ales la Bucureşti şi împrejurimile sale). Mai exact, colecţia include 985 de piese (câteva zeci de mii de versuri din care aproape o treime notate de la Petrea Creţul Şoleanul, lăutarul Brăilei), repartizate (clasificate) de autor în 16 specii folclorice, precum: *Moş-Ajunul, Vasilca, Pluguşorul, Oraţii de nuntă, Rugăciuni, Cântece şi jocuri de copii, Lăzărelul, Paparuda şi Caloianul, Ghicitori, Întrebări şi probleme numerice, Glume, Cântece de lume, Prognostice, Versuri din basme, Descântece, Cântece vechi*. În interiorul acestor categorii textele au fost ordonate după o clasificare destul de complicată, având la bază (totuşi) două criterii: vârsta performerilor şi ritmurile, după anotimpuri, ale calendarului popular. Clasificarea s-a dovedit a fi nefuncţională, cel puţin în cazul unor specii, şi de aceea n-a fost îmbrăţişată de cercetătorii de mai târziu. Aşa cum de altfel s-a întâmplat şi cu încercările taxinomice ale altor cercetători, infirmate, şi ele, în primul rând de complexitatea extraordinară a realităţii folclorice. Dar efortul ordonator al lui **G. D. T.** trebuie apreciat ca un pas important în istoria clasificării şi sistematizării literaturii populare. Şi, cu siguranţă, util. Cercetătorii admit că modelul avut în minte de

Scanned with OKEN Scanner

G. D. T., atunci când a trecut la alcătuirea colecției sale, a fost cel oferit de Alecsandri prin *Poezii poporale ale românilor*, apărute în 1866. Nu știm în ce măsură se poate verifica asertiunea aceasta, dar dacă este așa, atunci gândul folcloristului (chiar dacă nemărturisit) trebuie să fi fost acela de a-l depăși pe Alecsandri, de a da o colecție mai complexă, lucrată cu mai mult respect, pentru notarea și transcrierea textelor etc. Este posibil ca Ovidiu Bârlea și, mai târziu, George Antofi să aibă dreptate când amintesc de intenția lui **G. D. T.** de a realiza un corpus al folclorului românesc (mai mult deci decât o simplă culegere), intenție trădată de preluarea unor texte publicate în colecții anterioare, în manuscrise ori tipărituri vechi, de tipărirea ori numai consemnarea (bibliografică) a unor variante ș.a.m.d., „cu buna intenție de a evidenția circulația motivelor pe o arie geografică cât mai întinsă" (George Antofi). Înregistrarea variantelor, atât în repertoriul unui informator, cât și prin prisma prezenței lor în alte colecții, este un procedeu modern care va prinde contur, ca metodologie, prin anii 30-40 ai secolului nostru (vezi Ion Mușlea). S-ar părea că aceasta este (Caracostea, Bârlea, Papadima, Datcu) cea mai relevantă științific contribuție a lui **G. D. T.**. Ea (consemnarea) reliefează pârghiile care condiționează și justifică unitatea zonală a folclorului românesc și, mai mult, facilitează sublinierea unor imponderabile ținând de fenomenul procesualității folcloristice și (chiar) de metafizica elaboratului artistic popular. Printre sursele colecției sale figurează (în sfârșit) și piese comunicate în scris de diverși colaboratori, unii dintre ei nume destul de cunoscute în folcloristica românească (Gr. Tocilescu, D. C. Teleor, S. Mănescu, T. Oprescu, N. Scurtescu, A. Antonescu Lupul, D. Mirescu, B. Iorgulescu). Încercând o sintetizare a „permanențelor pozitive" ilustrate de colecția lui **G. D. T.** vom aminti (după George Antofi) „caracterul inedit al unor genuri și motive incluse de autor... în circuitul culturii moderne", „sporul de autenticitate dublat de afirmarea responsabilă a unor intenții de rigoare științifică", „efortul original, cu largi semnificații teoretice de sistematizare și clarificare a materialului cules pe teren", „prezența individualizată și, în general bine profilată, a unor informatori", „fixarea unui tablou expresiv și convingător, cu valoare de document, a limbii vorbite într-o anumită epocă și o anumită arie geografică", „adunarea de texte din mediul orășenesc". Poezii populare române este, fără îndoială, una dintre cele mai impunătoare și, totodată, importante colecții de folclor românesc. Lăsând la o parte inconsecvențele care, din perspectiva exigențelor impuse de cercetarea actuală, nu sunt puține (dar nici esențiale), colecția lui **G. D. T.** „reprezintă... atât în privința culegerii de teren, cât și în concepția diriguitoare, un pas foarte mare înainte" (George Antofi) în istoria folcloristicii românești.

EDIȚII: *Poezii populare române*, București, 1885; *Poezii populare*, ediție îngrijită și prefață de Al. Bistrițeanu, București, 1957; *Poezii populare române*, ediție critică, note, glosar, bibliografie și indice de George Antofi. Prefață de Ovidiu Papadima, București, 1982; *Poezii populare române*, Ediție critică, note și tabel cronologic de George Antofi, prefață de Ovidiu Papadima, I-III, București, 1985.

REFERINȚE CRITICE: Ionescu–Gion, în „Românul", XXIX, 25-26 iun., 2-3 sept. 1883; A. D. Xenopol, în „Voința națională", III, 1886; Ovidiu Papadima, în „Revista Fundațiilor Regale", an IX, nr. 5, 1944; Ovidiu Papadima, în R.F., an VI, nr. 3-4, 1961; Ovidiu Bârlea, *Istoria folcloristicii românești*, 1974; ***, *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, 1979; Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, 2, 1998; Ion Șeuleanu, în „Tribuna", nr. 17, 1983; Ion Șeuleanu, în „Steaua", An LI, nr.2-3, 2000.

I. Ș.

PONT DES ARTS — Roman de Dumitru Țepeneag, publicat la Editura Albatros (1999), după ce a apărut, mai întâi, în franceză, în traducerea lui Alain Paruit, la P. 0. L. (Paris, 1998). Face parte dintr-un triptic romanesc, alături de *Hotel Europa* (1996) și *Maramouresh* (2001, în traducere franceză). *Pont des Arts* este metaromanul unui narator–autor care descrie aventurile picarești ale „sărăntocilor din Est" atrași de acel „Eldorado de bâlci care e acum Occidentul" și de „câinii cu covrigi în coadă pe care noi toți în România îi vedeam plimbându-se prin Europa". Romanul conține o acidă critică a românității, amintind de observațiile lui D. Drăghicescu și Cioran.

În prim-planul operei se află, cu o insistență inepuizabilă, un scriitor–narator care – preocupat de promovarea romanului său *Hotel Europa* – scrie, simultan, un alt roman, *Pont*

Scanned with OKEN Scanner

des Arts, de care s-a şi plictisit „ca de mere acre", şi se gândeşte deja la următorul, *Maramouresh*. Această trilogie conţine, evident, *summa* fantasmelor tematice şi textuale ale unui scriitor postmodern, strălucitor prin ingeniozitate tehnică, inteligenţă şi cultură şi care, de obicei, semnează „D. Ţepeneag", iar alteori, nu întâmplător, cu anagrama numelui său civil: „Ed Pastenague". Deoarece dublii săi reflectă conştiinţa scindată a „făcătorului de literatură, acum la spartul târgului", în relaţie cu „acest apendice apocaliptic care e omenirea". Tipul de creator care circulă, la propriu, foarte agitat, înăuntrul trilogiei lui **D. T.** (ca în *Înscenarea* lui de tinereţe, ca în *Porumbelul zboară!...*, romanul lui Pastenague) este unul post–valéryan, aşadar unul interesat mult mai mult de „acţiunea care face" decât de „lucrul făcut" (care, din această cauză, e supus distrugerii, refacerii şi modificării permanente). Ed Pastenague – dublul prin care **D. Ţ.** se priveşte, succesiv, din afara textului înăuntrul textului şi, invers, din miezul operei în afara ei – observa, pe urmele lui Valéry, că „importanţa acordată gestului (creator) ameninţă să pună între paranteze obiectul (creat)". De aceea, atât în *Pont des Arts*, cât şi în *Hotel Europa*, în centrul atenţiei se află scriitorul–narator, cu gesticulaţia lui histrionică şi cabotină, declanşată de „prea multă nervozitate creatoare"; cu alte cuvinte, în prim–plan apare *paiaţa* lui Monsieur Teste, bătându-şi joc, cu o mimică vesel–tristă, de iluziile sale de artist, pentru că: „Autorul devine mai semnificativ decât opera sa. Ba chiar suntem tentaţi să gândim: la urma urmei, de ce să nu renunţăm cu totul la ea..." . Suprimând opera, obiectul creat, scriitorul se pune, actoriceşte, pe sine în evidenţă, divulgându-şi, totodată, secretul vieţii sale postmoderne, anume „că trage să moară. Pute a cadavru autorul, ne împute pe toţi. E normal să vrem să-l înlocuim cu un ordinator: curat şi nemuritor". Într-o lume în care s-a produs răsturnarea valorilor, căci Dumnezeu – adică Autorul – a murit, autorii înşişi trag să moară. Ne aflăm în momentul de criză maximă a autorităţii auctoriale. Romancierul de altădată, cel tradiţional, era „un *pater familias*" autoritar, „un demiurg omniscient şi ubicuu" care fixa „mişunul Realităţii văzute de undeva de sus", precum Balzac „de la fereastra mansardei sale". Vechiul scriitor paternalist îşi controla dominator lumea, purtându-se ca „proprietarul de sclavi" cu personajele sale. În schimb, scriitorul contemporan, desacralizat, decăzut din rangul său de feudal absolut, seamănă cu arpentorul K., eroul lui Kafka, fiindcă a devenit „un simplu agrimensor, un inginer topograf care caută fără scop, rătăcind într-o lume care nu i se mai supune", pe care n-o mai stăpâneşte şi n-o mai cunoaşte. Resemnat, autorul de astăzi nu mai are „supuşi", înţelegând că relaţia lui cu personajul este una dintre „doi oameni liberi" aflaţi la acelaşi nivel. Mai mult chiar, personajul contemporan îşi înfruntă autorul, nemaiţinând seama de voinţa, gusturile şi proiectele acestuia. Dar autorul, deşi e „ca un Dumnezeu obosit", nu se lasă încă dat în lături, se vâră în faţă ca să ne arate că încă este viu; altfel spus, cade din transcendenţa sa într-un narcisism întors pe dos în autoderiziune. A devenit, cu alte cuvinte, tocmai „paiaţa" pe care vrea s-o extermine domnul Teste: „Mă văd în oglindă... Cap de clovn! Când eram copil, îmi petreceam ore întregi în faţa oglinzii strâmbându-mă. Dovadă că încă de pe atunci promiteam să devin un scriitor expresionist. Sau oniric, dacă preferaţi! E adevărat, nu-i totuna, nu-i acelaşi lucru. Îmi cer iertare...". Imită gesturile nonşalante ale „scriitorului celebru" din filmele americane şi, exhibiţionist, reprezintă actul de a scrie uitându-se în oglindă, precum Parmigianino în faimosul lui autoportret manierist în oglinda convexă: „Să mă uit în oglindă în timp ce scriu! Într-adevăr e o oglindă în dreapta mea, în camera de alături, şi chiar în momentul ăsta, în timp ce scriu, arunc o privire într-acolo şi mă văd scriind". Cum se vede, opera, adică obiectul creat, s-a dizolvat, definitiv, în acţiunea nesfârşită de a crea. Scriitorul lui **D. Ţ.** priveşte încă tot de sus lumea, „într-un plonjeu delicios", de la fereastra mansardei sale sau a „camerei de la etaj", fiind însă un creator intoxicat de aerul abstract, mortificat, din mansarda domnului Teste. De aceea, cum am mai spus, e un autor care trage să moară. Cu alte cuvinte, un *mort vivu*. Ajunşi în acest punct, înţelegem dintr-o dată de ce „vânătorul Gracchus" – mortul care, într-o oarecare măsură, trăieşte, mortul care nu moare – este marea „fantomă tematică" sau ectoplasma majoră ce reapare mereu, bântuind spaţiile tripticului romanesc. Lui **D. Ţ.** îi iese, cu această ocazie, un miraculos altoi inter-

Scanned with OKEN Scanner

textual, făcând ingenioase, obsedate, simpatetice parafraze, cu miză nu numai estetică, ci şi metafizică, la frazele kafkiene esenţiale din povestirea *Vânătorul Gracchus*. Aceste variaţiuni intertextuale nu apar, însă, doar acum în această trilogie romanescă, ci cu mult înainte în alte creaţii ale sale cum sunt *Pasărea* (din volumul *Aşteptare*) şi *Roman de citit în tren* (de altfel, urmărit de *Vânătorul Gracchus* ca de o obsesie, **D. Ţ.** a şi tradus în româneşte această proză a lui Kafka). Motivul „vânătorului Gracchus" nu e, însă, pur livresc la prozatorul român; el şi l-a însuşit ca pe unul propriu, pe care nu-l găseşte, ci şi-l regăseşte în Kafka, deoarece, într-o formă pre-kafkiană, primară, motivul se cristalizează încă în timpuria lui *Rugă* din volumul *Frig*. E vorba, deci, în primul rând, de un mit personal al lui **D. Ţ.**, ieşit din plasma inconştientului său creator. „Vânătorul Gracchus", mortul viu, devine, aici, un personaj fantasmal iradiant, explicitând multe aspecte ale tripticului romanesc. După cum ne atrage atenţia asupra sensului pe care îl are titlul *Pont des Arts*. Căci „vânătorul Gracchus" nu poate trece de pe un mal pe celălalt, dintr-o parte pe cealaltă parte, el rămâne pentru totdeauna *între*: între viaţă şi moarte, între vizibil şi invizibil, între lumea sensibilă şi aceea suprasensibilă, între a fi (încă) şi a nu (mai) fi, între două culturi, între Est şi Vest, între realism şi onirism. De pildă, Gracchus nu se poate mântui, adică nu poate ieşi din lumea aceasta şi trece dincolo, pentru că, în drum, se abate prin „minunata patrie" natală şi, din acel moment, se leagă de pământ şi de rătăcirea nesfârşită pe apele terestre. La un prim nivel, este aici o splendidă definire a destinului pe care îl are autoexilatul, silit, în ciuda voinţei sale, să rămână legat, şi în exil, de „minunata ţară" de origine. Cum se şi întâmplă cu românii rătăcitori din *Hotel Europa* şi *Pont des Arts* şi cu scriitorul-narator, care – după ce, „de bine de rău", a reuşit să scrie câteva cărţi direct în franceză („ca vai de capul lor, dar oricum în franceză") – se reîntoarce, cu furii cioraniene, la „dialectul ăsta danubian, la limba asta pestriţă şi peticită, ca un *patchwork*, la jargonul ăsta de răspântie, de bandiţi la drumul mare, de oieri asasini". La fel ca „vânătorul Gracchus", scriitorul acesta stă, inconfortabil, între două condiţii şi două stări, nici în exil, nici acasă: un intrus în ambele direcţii, întrucât „uitat pe un pod între două ţări, între două limbi, nici în car, nici în căruţă... Nici în ţara mea, nici în exil... Nici scriitor oniric, nici scriitor realist... Pe pod..." (pe acelaşi „pod" incomod, deconcertant, stă, nici mort, nici viu, şi dublul scriitorului româno–francez, franco-românul Ed Pastenague). De altfel, cum spune chiar bizarul vânător în romanul lui **D. Ţ.**, exilul este „o moarte lentă", „o agonie" fără sfârşit. La un nivel superior, „vânătorul Gracchus" – cel care nu găseşte nici o spărtură prin care să treacă dincolo, într-o altă lume – reflectă o idee fundamentală a trilogiei: exilul pe pământ al omului. După cum tot Gracchus, cel ce nu stă o clipă locului, călătorind, la întâmplare, prin toate ţările pământului, reprezintă o ipostază a lui *homo viator* şi se amestecă, cu voluptate răutăcioasă, în puzderia de călători rătăcitori, fără ţintă, prin teritoriile acestui roman asemănat unui „han spaniol", picaresc, şi unde „personajele fug care încotro. Ca nişte găini speriate!...". Şi în care „chiar şi tu, marele Autor, orbecăi la întâmplare de te-apucă mila". Ca la Kafka, şi aici se instaurează aceeaşi angoasă difuză: că tot ce nu are sens nu se epuizează şi, deci, nu moare (de aceea, păsările şi animalele emblematice din proza lui **D. Ţ.** – care, deşi vii, par uneori inanimate, din cauza unor caracteristici minerale sau obiectuale – se înrudesc cu Odradek, făptura-obiect compozit kafkiană). Şi, totuşi , ca *Hotel Europa*, şi *Pont des Arts* stă, obsesiv, sub semnul vulturului, mesagerul Morţii, ultimul călăreţ al Apocalipsei. Aşa că vânătorul Gracchus e rănit mortal de un vultur „venit cine ştie de unde" şi dintr-o specie gigantică necunoscută pe pământ. Iar prin extensie, în lume, realitatea însăşi, inepuizabilă, mereu în metamorfoză, „nu prinde crustă odată pentru totdeauna, rămâne ca o *rană vie*, permanentă". **D. Ţ.** e un virtuoz al ambiguităţii sacral-profane care adastă peste lume. De aceea, somnul lui Gracchus seamănă atât cu adormirea Maicii Domnului (prezentată, aici, leit-motivic într-un registru apăsat profan), cât şi cu somnul Albei ca Zăpada; după cum apariţiile vânătorului le evocă pe acelea ale Olandezului zburător, ieşind din zona acelei fantasme universale, materializată, în primul rând, de „faimosul Lazăr înviat din morţi". În consecinţă, aici, se întronează confuzia plastică dintre regnuri, dintre stări, dintre lumi: o femeie moare şi învie în mod repetat; lui Pierre,

Scanned with OKEN Scanner

poştaşul, îi cresc aripi de curier divin; Leonid Dimov dă din când în când telefon de Dincolo; Marianne descreşte treptat şi dispare precum Alice în Ţara Minunilor ş. a. Nu întâmplător, ca o încununare suveran echivocă, fantoma tematică a vânătorului Gracchus primeşte alte, accentuate, trăsături decât la Kafka, devenind pe jumătate înger (căci din tolba lui „ieşea un smoc de pene, probabil vârful unei aripi"), pe jumătate diavol, fiind anunţat parodic, precum Mefisto în *Faust*: *„Platz! Platz! Der Jäger kommt zurück!"*. Substanţa sacral-profană, acut ambiguă, a realităţii îl transformă pe **D. Ţ.** într-un mare poet al trancendenţei goale, dar şi al justificatei aşteptări eschatologice.

EDIŢII: *Pont des Arts*, Bucureşti, 1999.

REFERINŢE CRITICE: E. Reichmann, în „Le Monde", 28 VIII 1998; F. Joly, în „Reg'arts", nr. 21, oct. 1998; Ch. Sauvage, în „Journal de Dimanche", 22 XI 1998; D. Martin, în „Le Magazine littéraire", dec. 1998; D. Cristea-Enache, în „Caiete critice", nr. 6-7, 1999; Alex. Ştefănescu, în „România literară", nr. 25, 1999; T. Urian, în „Cuvântul", nr. 8, 1999; Irina Petraş, în „Apostrof", nr. 3, martie 2000; G. Vasile şi H. Zalis, în „Contemporanul", 18 mai 2000.

I. V.

POPA TANDA — Nuvelă de Ioan Slavici, publicată în 1875 în revista „Convorbiri literare" şi în volumul *Novele din popor* (1881). A cunoscut zeci de reeditări şi a fost tradusă în mai multe limbi. Din mărturisirile autorului, punctul de plecare în elaborarea nuvelei se află într-o experienţă directă, trăită în toamna anului 1873, pe când era arhivar la Consistoriul Ortodox din Oradea şi a întreprins o călătorie prin dioceză: „Sub impresiunile acelei călătorii am scris novela *Popa Tanda*, pe care-n urmă, când mă aflam la Iaşi, am prescurtat-o după ce am citit-o prietenilor mei M. Eminescu, Samson Bodnărescu şi Miron Pompiliu, care era din părţile Orăzii-Mari" (*Lumea prin care am trecut*). Cu acea ocazie, parcurgând aşezări mizere, mai ales din zona de munte, **S.** şi-a dat seama „că slujitorii altarului nu sunt şi îndrumători ai credincioşilor în ceea ce priveşte viaţa practică...". În aceeaşi perioadă, ideea misiunii civilizatoare a preoţilor era insistent reluată în paginile revistei „Lumina" din Arad de către mai mulţi autori, între care **S.** însuşi, cu articolul *Preoţimea şi învăţământul*, apărut în primăvara anului 1873, vădind un paralelism între activitatea publicistică şi cea literară a scriitorului. Istoricii literari au presupus şi existenţa unui model în literatura iluministă europeană, oprindu-se în special asupra scrierii lui H. Zschokke, *Das Goldmacherdorf* (*Satul făcătorilor de aur*). S-a ignorat trimiterea mult mai îndreptăţită la lucrarea germană *Der Pfarrer von Steinthal*, făcută de un contemporan (în „Şcoala română", nr. 4, 1876), una dintre numeroasele biografii ale pastorului protestant alsacian, celebru în epocă, Jean Frédéric Oberlin (1740-1826), foarte probabil cea a lui F. W. Bodemann, intitulată *Johann Friederich Oberlin. Pfarrer im Steinthal*, apărută în trei ediţii între 1855 şi 1879. Nu este vorba de o operă de ficţiune, ci de expunerea obiectivă, la persoana a treia, a vieţii şi faptelor acestui preot de excepţie, care a realizat, într-un ţinut muntos din Alsacia, locuit de o populaţie săracă şi înapoiată, o amplă operă civilizatoare. În afara temei comune, lucrarea lui Bodemann conţine numeroase motive ce au putut reţine atenţia tânărului scriitor român: descrierea imaginii mizere a ţinutului, la descinderea tânărului preot, şi aceea a prosperităţii, de adevărat „paradis terestru", la care s-a ajuns prin străduniile de o viaţă ale acestuia. Apoi, unele dintre numeroasele dificultăţi întâmpinate şi metodele întrebuinţate în lupta cu dubla rezistenţă, a naturii şi a mentalităţii sătenilor. În sfârşit, anumite trăsături de caracter comune celor doi eroi. Deosebirile sunt însă esenţiale. Din ampla biografie a lui Bodemann (224 p.), **S.** a putut prelua un material tematic şi fabulativ, modelându-l artistic într-o operă de ficţiune, de mici dimensiuni, în care expresia îi aparţine întru totul, iar viziunea implicată este profund personală. În *Popa Tanda*, scriitorul adoptă o formulă narativă originală şi deosebit de adecvată, alegându-şi un povestitor din interiorul lumii evocate, martor, participant şi beneficiar al evenimentelor, a cărui identitate, neprecizată, o ghicim din limbajul popular, cu o pronunţată notă de oralitate, din familiaritatea cu care numeşte oameni şi locuri, din culoarea emoţională a relatării. Procedeul rezultă din aspiraţia scriitorului de a se potrivi în toate detaliile operei modelului literaturii populare, singura pe care o cunoştea în profunzime şi pe care o valorificase, mai ales poveştile şi anecdotele, în primele sale scrieri, puternic încurajat de Eminescu. Nuvela, axată pe un singur personaj, părintele Trandafir, debutează

Scanned with OKEN Scanner

ex-abrupto, într-un moment al naraţiunii–monolog, cu un fel de genealogie a eroului: „Ierte-l Dumnezeu pe dascălul Pintilie! Era cântăreţ vestit. Şi murăturile foarte îi plăceau... Iară copii n-avea dascălul Pintilie decât doi: o fată, pe care a măritat-o după Petrea Ţapului, şi pe Trandafir, părintele Trandafir, popa din Sărăceni". Urmează o serie de scurte portrete regresive, exclusiv morale, ale preotului, pe măsură ce povestitorul realizează, pe nesimţite, o întoarecere în timp. Mai întâi, unul în care se redau admirativ calităţile dezvăluite de personajul ajuns la maturitate şi deplină realizare: „Pe părintele Trandafir să-l ţină Dumnezeu! Este om bun, a învăţat multă carte şi cântă mai frumos decât chiar şi răposatul tatăl său, Dumnezeu să-l ierte! Şi totodată vorbeşte drept şi cumpănit, ca şi când ar citi din carte. Şi harnic şi grijitor om este părintele Trandafir. Adună din multe şi face din nimica ceva. Strânge, drege şi culege, ca să aibă pentru sine şi pentru alţii". Apoi, alt portret, caracteristic unei etape anterioare din biografia preotului, insistându-se asupra defectelor reale sau aparente, menite să-l pună în conflict cu lumea şi să facă din el parcă un veşnic opozant: „Minunat om ar fi părintele Trandafir dacă nu l-ar strica un lucru. Este cam greu la vorbă, cam aspru la judecată: prea de-a dreptul, prea verde–făţiş... Nu e bine să fie omul aşa. Oamenii se prea supără când le luăm căciula din cap..." **S.** îl concepe pe Popa Tanda, poreclit astfel de poporeni, ca pe un erou anapoda, socotit de el specific românesc, după cum reiese din corespondenţa sa. Din anumite puncte de vedere, personajul reacţionează mereu inadecvat. În prima parte a nuvelei, el predică zelos, apoi utilizează mijloace verbale din ce în ce mai tari, ca batjocura şi ocara, pentru a-i lumina şi mobiliza cu orice preţ pe leneşii şi ignoranţii sărăceneni, lipsiţi de motivaţie, neglijându-şi total propria gospodărie. Metoda se dovedeşte falimentară. În partea a doua, preotul abdică de la misiunea sa de luminător, acţionând deci inadecvat din punct de vedere profesional, şi se consacră unui scop egoist, asigurarea bunăstării materiale a propriei familii. De data aceasta, reuşita e deplină. Întorcând spatele colectivităţii, el reuşeşte să o activizeze şi să o transforme, datorită spiritului mimetic al sătenilor şi puterii de convingere a faptelor, a exemplului său, care nu reprezintă însă un act deliberat. Scriitorul selectează din multitudinea de motive şi de fapte pe cele strict necesare şi le organizează într-un subiect de maximă concentrare, în cuprinsul a două părţi simetrice şi totodată contrastante, despărţite prin redarea unui moment de criză morală decisivă a eroului. Mai întâi, el zăboveşte asupra reconstituirii geografice, sociologice, etnografice şi psihologice a împrejurimilor, a statului Sărăceni şi a locuitorilor săi, într-o descriere plină de vervă, pendulând între mimarea obiectivităţii ştiinţifice şi exagerarea caricaturală. Totul este relatat cu umor şi ironie, cu voioşie zeflemisitoare, explicabile tocmai prin decalajul dintre timpul de fabulă, aparţinând trecutului, şi cel al povestirii. Iată un fragment, care evocă o stare materială şi totodată o mentalitate: „Sărăcenii? Un sat cum Sărăcenii trebuie să fie... Ici o casă, colo o casă... tot una câte una... Gardurile sunt de prisos, fiindcă n-au ce îngrădi; uliţă este satul întreg. Ar fi prost lucru un horn la casă, fumul află cale şi prin acoperiş. Nici muruiala pe pereţii de lemn n-are înţeles, fiindcă tot cade cu vremea de pe dânşii. Câteva lemne clădite laolaltă, un acoperiş din paie amestecate cu fân, un cuptor de imală cu prispa bătrânească, un pat alcătuit din patru ţapi bătuţi în pământ, o uşă făcută din trei scânduri înţepenite c-un par cruciş şi cu unul curmeziş... lucru scurt, lucru bun. Cui nu-i place să-şi facă altul mai pe plac". Adevărata dimensiune a mizeriei materiale şi morale a satului o dă imaginea bisericii, „o alcătuială" de mult ruinată, „fiind biserica, cel puţin în Sărăceni, un lucru de prisos". Frământările preotului, ajuns „să facă din nevoie drag şi să stea bucuros în Sărăceni", dezvăluie un început de trecere de la idealismul şi relativul ascetism iniţial, la o gândire mai pragmatică, tradusă într-o revărsare de expresii plastice, unele din paremiologia populară: „În satul sărac, popa nici spice n-are de unde culege"; sau: „Când vaca are hrană, ea nu rămâne stearpă" ş. a. Convins repede că propria bunăstare depinde de hărnicia poporenilor, popa îşi pune în cap să facă din sărăceneni oameni harnici. Primul prilej este predica de la amvon, aducând o deviere de la dogmă spre o filosofie hedonistă: „Ce fac însă oamenii leneşi, oamenii care nu-şi dau nici o silinţă, care nici mâna nu şi-o întind să ia darul? Sunt păcătoşi! căci nu numai dorinţe avem, ci şi pofte

Scanned with OKEN Scanner

trupeşti..." Ascultată cu interes şi curiozitate, predica rămâne fără nici o urmare în comportamentul sătenilor, după cum aceeaşi soartă o au batjocurile şi ocările la care popa recurge ulterior. În această primă parte, toate strădaniile preotului, de o perseverenţă ieşită din comun, reprezintă o suită de eşecuri. Reclamat superiorilor, episcopului, notează autorul cu ironie, „i s-a făcut milă de bietul popă şi i-a dat dreptate, ocărând pe poporeni. Adică tot în Sărăceni a rămas Popa Tanda". Este momentul când preotul îşi dă seama de situaţia sa cu adevărat deznădăjduită, din care nu mai întrezăreşte nici o ieşire. Atunci, pentru întâia oară rugăciunea lui trece din domeniul rutinei profesionale în cel al credinţei şi sincerităţii depline. Intrând în biserică, preotul izbucneşte în plâns şi exclamă: „Puternice Doamne! Ajută-mă!" Din această criză el iese limpezit: „Nu merge! grăi părintele Trandafir. Aşa nu merge! Începu a se face şi el om ca lumea, a se îngriji mai nainte de toate de binele casei sale". În partea a doua, în care sunt redate eforturile, de data aceasta încununate de succes, ale popii de a ieşi din sărăcie, acţiunea se precipită. În câteva pagini sunt condensate decenii de viaţă. Nevoit, datorită situaţiei limită în care ajunsese şi lipsei oricăror cunoştinţe practice, să descopere în modul cel mai empiric cu putinţă munca, Popa Tanda reface, în câteva acţiuni simbolice, relatate memorabil, drumul umanităţii de la traiul în devălmăşie la descoperirea proprietăţii private, de la cultivarea pământului la practicarea meseriilor şi a negoţului, de la înjghebarea unui adăpost împotriva intemperiilor la apariţia şi satisfacerea nevoii de confort şi de frumos. Voioşia şi umorul, spiritul tonic străbat relatarea drumului popii din succes în succes. O scenă antologică redă prima experienţă horticolă a preotului şi a familiei sale. Când au răsărit primele semînţe, „toată ziua aceea popa şi preuteasa cu copii cu tot au petrecut vremea şezând pup între straturi. Care vedea mai multe semînţe încolţite, acela era mai norocos". Înflorirea gospodăriei preotului se face sub privirile sătenilor uimiţi şi neîncrezători, care exclamă la fiecare nouă realizare: „Popa e omul dracului!" Dar exemplul său devine molipsitor. Mai întâi vecinii şi apoi satul întreg descoperă satisfacţia muncii şi a prosperităţii, realizată pe cale capitalistă, prin meşteşuguri, piaţă, stratificare socială. Toate se deduc din tabloul final al Sărăcenilor, ajuns un sat ideal, în care răsună clocotul muncii şi copleşeşte imaginea belşugului şi a civilizaţiei. Văzându-l pe părintele Trandafir, bătrân, dar încă „verde", în final sătenii exclamă: „Ţine-l, Doamne, la mulţi ani, că e omul lui Dumnezeu!". *Popa Tanda* ilustrează, evident, o teză precum şi o serie de precepte morale din patrimoniul gândirii universale, totul încorporat însă într-o construcţie şi o expresie artistică profund originale, cu puternică amprentă naţională. Ea reprezintă nu atât ilustrarea ideologiei luministe, cât o replică ironică la literatura emanată din aceasta. „Luminile" s-au dovedit incapabile să influenţeze viaţa materială într-o societate înapoiată. Dimpotrivă, bunăstarea economică reprezintă baza propăşirii spirituale. În tabloul final vedem şi şcoala, instituţie inexistentă în vechiul Sărăceni. Din nuvela lui **S.** se desprinde mai degrabă o concepţie materialist–empirică, de sorginte ţărănească, aşa cum principalele mijloace de expresie sunt împrumutate literaturii populare. Oralitatea stilului, valorificarea regionalismelor, sfătoşenia, umorul, bogăţia şi savoarea paremiologică, prin care-l devansează şi îl influenţează pe Creangă, fac din *Popa Tanda* una dintre cele mai bine scrise şi mai iubite proze ale lui **S.** Protagonistul nuvelei, intrat în mitologia noastră culturală, este cap de serie în galeria eroilor puternici, învingători în lupta cu viaţa şi cu mediul ostil, de tipul Marei.

EDIŢII: *Novele din popor*, Bucureşti, 1881; *Novele*, I, Bucureşti, 1892; *Nuvele*, I, Bucureşti, 1907 (până în 1946, 10 ed.); *Popa Tanda*, Sibiu, 1914; *Opere*, I, *Nuvele*, Bucureşti, 1952; *Nuvele*, I, Ed. îngrijită, cu un glosar şi note de I. Pervain, R. Todoran şi Maria Protase. Prefaţă de Ion Breazu, Bucureşti, 1958; *Opere*, II, *Nuvele*. Text stabilit şi variante de Teofil Teaha. Note D. Vatamaniuc, Bucureşti, 1967; *Nuvele*. Postfaţă şi bibliografie de Mircea Braga, Bucureşti, 1982 (ed. a II-a, 1987); *Moara cu noroc. Popa Tanda. Budulea Taichii*. Prefaţă, tabel cronologic şi selecţia aprecierilor critice de Constantin Mohanu, Bucureşti, 1997.
REFERINŢE CRITICE: *Ioan Slavici. Comentarii asupra omului şi operei de Scarlat Struţeanu* /1930/; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941; P. Marcea, *Ioan Slavici*, 1965 (ed. a II-a, 1968, ed. a III-a, 1978); Ion Breazu, *Studii de literatură română şi comparată*, I, 1970; D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici. Opera literară*, 1970; Magdalena Popescu, *Slavici*,

Scanned with OKEN Scanner

1977; I. D. Bălan, *Ioan Slavici sau Roata de Carul Mare*, 1985; D. Micu, *Scurtă istorie a literaturii române*, I, 1994.

S. I.

PORTRETUL DIN FAYUM — Volum de versuri de Maria Banuş, publicat la Bucureşti, Editura Eminescu, 1970, cu o copertă şi ilustraţii de Tudor Banuş. Cuprinde ciclurile *Din cadra mea*, *Tablouri de gen*, *Sala de aşteptare*.

Alături de volumul publicat în 1967, *Tocmai ieşeam din arenă*, *Portretul...* marchează o cotitură importantă în opera poetei, – aceea a despărţirii definitive de „arena" luptătorului angajat sub sloganuri ideologice, „soldat" disciplinat servind fără rezerve o „cauză". Într-un moment de lucidă reconsiderare a trecutului poetic afectat adesea grav de schematismul şi rigiditatea „angajării", amintita *arenă* e privită mai curând ca un spaţiu al circului, cu măştile şi spectacolele sale de clovn şi arlechin, ambigue în aliajul lor grotesc de veselie mimată şi tragism reprimat. „Portretul din Fayum" deplasează accentul tocmai pe această latură gravă a expresiei de sine; „pictate pe scândurele, fixate de giulgiu pe chipul mortului" – cum sună un moto preluat din Malraux – asemenea „măşti rituale" sugerează jocul dintre aparenţă şi realitatea profundă a eului, traducând, aici, conştiinţa amară a unui soi de vinovăţie a complicităţii la spectacolul contrafăcut al lumii. Este, aşadar, şi o metaforă, dezvoltată în sens polemic, a chipului abstract al omului, redus la o schemă a privirii colective, restrictivă şi convenţională. A evada din „masca rituală" înseamnă acum un efort de regăsire de sine şi de recuperare a realităţilor elementare, autentice, nefalsificate. De aici, sentimentul noviciatului, al tensiunii reiniţierii în taine: „Plină de superstiţie/ încep un caiet nou,/ file albe, spumă marină./ Închid ochii şi aştept/ Întâia zi a lumii". Ingenuitatea regăsirii realului nu mai poate avea aceeaşi calitate (ca, de pildă, la debutul cu *Ţara fetelor*, din 1937), ci păstrează nota de dramatism a experienţelor mai recente. Dinspre universul conceptelor şi al retoricii exterioare fiinţei, întoarcerea se face cu dificultate şi cu neliniştea eşecului: „Eu / vin tocmai din ţara cunoaşterii,/ şi îmi e frică./ Ia-mă la tine,/ m-am întors la apele tale, ostrov,/ primeşte-mă-n tine,/ tu care *eşti*". Mai vechilor „tonuri clare", li se substituie „lumina confuză" în care se produce o nouă „Pieta": „Nu ştiu ce ţin în poală:/ Un prunc, un bătrân?/ Floare de măr carnea lui?/ Sau scorojită, uscată, pleşuvă?// Nu mai am degete cu care s-o pipăi./ Adulmec doar miros de viaţă, de sânge". Perspectiva de recâştigat ar fi aceea a existenţei fecunde, candide, copilăreşti, a materiei modelate în lucruri vii, la distanţă de „bărbaţii metafizici luptători în arenă... pentru Da, pentru Nu": „Când nu mai cred în nimic,/ cred în dulgheri./ Azi, pe un drum de munte i-am întâlnit./ Duceau, cumpănite pe umăr,/ scânduri albe de brad./ Miezul fraged, dezvăluit,/ dat la rîndea,/ zicea/ despre lucruri şi umbrele lor,/ şi mă lua cu ele, mă întorcea,/ în lucruri, în miez, în trandafir". *Lucrurile* şi *copilăria* sunt, de altfel, motivele care revin laitmotivic în versuri, definind un lirism al întoarcerii şi participării. Contemplaţia e respinsă ca distanţare şi rupere de primordial, – „profană, jefuită de nimb", suprafaţa obiectelor nu satisface setea de „orficul tumult": „Strig după drumul spre muşuroaie,/ după drumul sacru, obscur". Poetul e văzut acum ca „salahor al zeilor primi". Prin contrast, „portretul din Fayum" e semnul dedublării, al disimulării fiinţei autentice: „ştii că şi tu eşti chemat,/ nici nu încerci să îţi smulgi/ masca lividă şi orgolioasă/ crescută pe ţeastă/ nici nu încerci să arunci de pe tine/ costumul plin de vopsele stridente,/ aşa cum ieşi de la lucru,/ alergi spre mugurii clarvăzători,/ care te văd şi pe tine,/ care ştiu cum eşti tu,/ nevinovat, descumpănit,/ sub masca rituală". Emoţia va fi, aşadar, cea a redescoperirii lumii, cu o conştiinţă a culpabilităţii pe care numai efortul de eliberare de mască o poate răscumpăra. Discursul poetic se va reorganiza ca notaţie de senzaţii şi stări, de reliefuri materiale şi situaţii surprinse în instantanee proaspete, sugerând o atmosferă: *Bărbat cu pepene galben*, *Ajun*, *Tablou naiv*, *Gârle, pâraie*, *Velinţe*, *Salon de coafură*... Sunt versuri în care prezenţa metaforei e redusă, limbajul spectaculos e absent, cele câteva imagini ce punctează textele fac din ele mai degrabă un fel de „metafore integrale". „Agonia metaforei" devine, o dată, chiar motiv de poezie, însă din el se dezvoltă, paradoxal, un sentiment al însingurării; absenţa metaforei e deplânsă ca sărăcire şi despuiere, dar – pe de altă parte – această lipsă generează un

Scanned with OKEN Scanner

tulburător sentiment de umilință în fața realității nemediate a lucrurilor, ce pot deveni astfel și simboluri ale bătrâneții și morții: „A lângă A, A este A,/ necropola Identitate,/ profilată-n amurg". E o situație salvatoare, rodnică pentru poezie, în măsura în care obligă la o selecție riguroasă a „concretelor", la o asceză a imaginii, precum în *Pseudopsalm*: „Doamne, doamne-am mai zis,/ Ce-o să se-ntâmple cu noi?/ Ca ceapa suntem. Numai haine și foi..."), sau în *Nenăscut*, *Ușa se-ntredeschide*, *Vizita*, – notații mizând pe surpriza contrastului sau pe o anume ambiguitate a tonului. Dar același refuz al complicației imagistice determină și unele dintre deficiențele acestui fel de a scrie, notația concentrată riscând să devină uneori schematică, inexpresivă pentru că lipsită de culoare, alteori ideea poetică e prea explicită.

EDIȚII: *Portretul din Fayum*, București, 1970; *Scrieri*, II, București, 1971; *Orologiu cu figuri*, Prefață de Ovid S. Crohmălniceanu, București, 1984; *Carusel*, Prefață de Nicolae Manolescu, notă bibliografică de Sorin Banuș, București, 1989.

REFERINȚE CRITICE: V. Cristea, în „România literară", nr. 17, 1970; Paul Georgescu, în „România literară", nr. 28, 1970; Gh. Grigurcu, în „Familia", nr. 6, 1970; Dan Laurențiu, în „Luceafărul", nr. 17, 1970; Fl. Manolescu, în „România literară", nr. 15, 1970; N. Manolescu, în „Contemporanul", nr. 16, 1970; Emil Manu, îm „Ateneu", nr. 11, 1970; I. Pop, în „Steaua", nr. 6, 1970 (v. și *Lecturi fragmentare*, 1983);M. Tomuș, în „Tribuna", nr. 19, 1970.

I. P.

INV 158342

POVESTEA LUI HARAP-ALB — Basm de Ion Creangă, publicat în revista „Convorbiri literare", la 1 august 1877, apoi, într-un interval de timp scurt, în ziare și calendare: „Timpul", august 1877, „Curierul de Iași", aprilie-mai 1878, „Calendarul bunului econom pe anul 1879" (Sibiu). Tipărirea basmului în toate cele trei provincii românești a contribuit la larga lui difuzare. Numărul mare de variante culese ulterior în Ardeal atestă faptul că, prin calendarul de la Sibiu basmul a pătruns în lumea satului transilvănean. În timpul vieții autorului, basmul mai apare și în traducere germană, în „Rumänische Revue", II, 1886. În volum apare postum, pentru prima oară în 1890. De atunci este nelipsit în reeditările poveștilor lui Creangă.

Unul dintre momentele de vârf ale creației lui C., *Povestea lui Harap-Alb* a fost considerată „cel mai frumos basm [...] din întreaga noastră literatură" (Ovidiu Bârlea), un „veritabil Bildungsroman fantastic al epicii noastre" (George Munteanu), „o narațiune cu adevărat emblematică pentru întregul scris" al lui C. (Nicolae Constantinescu). Fiind un text complex, interpretarea sa poate merge pe cel puțin trei paliere. Primul poate fi al sensurilor morale pe care basmul cult, ca și cel popular, le conține. Dincolo de acest strat de suprafață se poate depista o construcție extrem de solidă și de rafinată. În fine, un alt nivel ar putea fi cel al semnificațiilor de profunzime ale textului, care duce spre lumea miturilor și riturilor străvechi. George Călinescu, la fel ca și alți exegeți, consideră, pe bună dreptate, că basmul lui C. e un mod de a dovedi faptul că „omul de soi bun se vădește sub orice strai". Așadar, până în final binele învinge răul, bunătatea și omenia triumfă asupra răutății și a urii. Acest prim nivel de interpretare activează una dintre funcțiile de bază ale textului, cea paideutică, funcție esențială atât în basmul popular, cât și în cel cult. Observația prilejuiește discuția asupra modelelor folclorice ale *Poveștii lui Harap-Alb*. Este evident că aceasta este construită pe schema epică a basmului popular. Variantele populare înrudite se integrează tipurilor 531+513 din catalogul internațional A. Aarne-St.Thompson. Lazăr Șăineanu include textul lui C. în „ciclul isprăvilor eroice", Jean Boutière compară variantele românești cu versiunile străine ale tipului, scoțând în evidență tocmai similitudinile dintre acestea și *Povestea lui Harap-Alb*, George Călinescu argumentează ideea că textul lui C. „e un basm dintre cele mai autentice și cu șabloane, unele pluri-milenare și de o circulație euro-asiatică largă". Analiza folcloristică riguroasă întreprinsă de Ovidiu Bârlea confirmă aceste idei, arătând că „organicitatea variantei lui C. este verificată de înseși variantele folclorice ale basmului". Este de remarcat însă faptul că aceste variante populare, înrudite realmente cu *Povestea lui Harap-Alb*, sunt toate ulterioare basmului lui C., ceea ce conduce la ideea că textul humulești eanului a avut un impact deosebit asupra cititorilor și / sau ascultătorilor, după publicarea sa, impact datorat în cea mai mare măsură faptului că acesta „înglobează, însumează într-o construcție perfect închegată, rotundă, toate ingredientele necesare, știute

Scanned with OKEN Scanner

pentru ceea ce trebuie să fie (şi este) un basm fantastic.[...] Nimic nu este omis, nimic nu prisoseşte, totul e aşezat la locul său [...] Toate motivele tipice de basm, de o extremă arhaicitate, sunt asamblate într-o construcţie epică ce urmează neabătut legile categoriei folclorice respective. Multe dintre cele 31 de funcţii identificate de V. I. Propp ca fiind caracteristice basmului fantastic sunt prezente în *Povestea lui Harap-Alb*. Mai mult decât atât, toate cele 7 personaje ale basmului (eroul, răufăcătorul, donatorul, ajutorul, fata de împărat şi tatăl ei, trimiţătorul, falsul erou) sunt perfect reprezentate în povestea lui **C.**" (Nicolae Constantinescu). Concluzia care se impune de la sine este aceea că ne aflăm în faţa unui basm tipic, construit pe model folcloric. Or, tocmai la acest palier al construcţiei, intervine originalitatea prozatorului. Soliditatea şi totodată modernitatea construcţiei, atât la nivelul întregului text, cât şi la nivelul personajelor, farmecul limbii, umorul dialogurilor, adâncimea cugetării exprimate adesea aforistic sunt doar câteva elemente care particularizează basmul humuleşteanului. În simplificarea şi sistematizarea materialului folcloric, în tehnicile de înlănţuire a secvenţelor (comparabile cu cele cinematografice), în dramaticitatea situaţiilor imaginate, Cornel Regman vede un „ambiţios plan" de a face din povestire o formă a creaţiei care depăşeşte cu mult modelul folcloric. Receptarea actuală a lui **C.** se situează, în cea mai mare parte, pe această poziţie. Echilibrarea celor mai diverse categorii estetice: de la fantastic, fabulos, miraculos la terifiant sau la caricatural şi grotesc ţine, de asemenea, de o tehnică savantă, elaborată. La fel, dozarea registrelor contrastante: hazliu şi grav, liric şi buf, dă o culoare specifică naraţiunii. Textul se individualizează şi prin erudiţia sa aparte, de provenienţă folclorică, una dintre sursele cele mai însemnate ale efectelor umoristice. Însufleţirea textului prin proverbe şi expresii care se succed precipitat este un adevărat joc intelectual, care apropie basmul lui **C.** de textul modern, poate chiar de experimente avangardiste. Crescute dintr-un tipar folcloric, personajele sunt totuşi diferite de model. Harap Alb, cel care ar trebui să ilustreze tipologia eroului, se află cumva la antipodul feţilor-frumoşi, prin felul său de a fi, prea-uman, mereu şovăielnic, mereu indecis. El a fost văzut ca un „personaj-pretext", ca un „intermediu uman pentru implicarea în fabulă a voinţelor magice" (Aurel Rău). Această ieşire a eroului din şablonul basmului popular ar putea fi un câştig în direcţia individualizării sale, a ieşirii lui din şirul personajelor „canonizate", prinse în nesfârşite isprăvi de vitejie. Ar putea fi vorba despre un „erou fermecător", o „varietate local-etnografică de *Prince charmant*," după expresia lui Cornel Regman. Or, tocmai modalitatea de construcţie a personajului prilejuieşte pătrunderea într-un alt nivel de interpretare, cel al semnificaţiilor de profunzime ale textului, care duc spre lumea miturilor şi riturilor străvechi. Drumul (motiv structurant al textului) pe care îl parcurge eroul are un evident sens iniţiatic. Pornind de aici, încercările prin care trece acesta pot fi văzute ca o alegorie a ritualului de iniţiere, pentru că – aşa cum s-a observat - basmul reprezintă un „depozitar" al unor străvechi mituri, legende, credinţe, concepţii etc. În comentariile mitologice propuse de Andrei Oişteanu, traseul lui Harap Alb este văzut ca „un drum spiritual, de perfecţionare şi purificare, un drum de iniţiere, un drum către centru, un drum de la starea de profan la cea de sacru, sfânt (echivalată alegoric în basm cu cea de împărat)", iar celelalte personaje care apar de-a lungul povestirii sunt interpretate ca „personificări ale trăsăturilor morale şi spirituale ale eroului", tocmai pentru că el le întâlneşte de-a lungul unei călătorii în microcosmosul interior, propriu. Aşadar, Spânul ar reprezenta păcatele din sufletul eroului, pe care în final el le învinge cu ajutorul virtuţilor şi calităţilor personificate de personaje fabuloase (Regina furnicilor, Crăiasa albinelor, Ochilă, Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Păsări-Lăţi-Lungilă), purificându-se şi obţinând în final starea de iniţiat. Cele trei încercări prin care trece eroul păstrează amintirea mai multor ritualuri de iniţiere, provenite din culturi şi epoci istorice diferite. Acelaşi cercetător consideră că obţinerea salatei din grădina ursului şi-ar putea avea originea într-un ritual de iniţiere comun popoarelor de organizare tribală, cu origine totemică; iar vânarea cerbului poate fi pusă în legătură atât cu un ritual de iniţiere de tip alchimic, cât şi cu miturile şi ritualurile ce ţin de ideea morţii şi a reînvierii naturii. În cea de a treia încercare, cea mai complexă, Andrei

Scanned with OKEN Scanner

Oișteanu descifrează mituri și ritualuri de inițiere diferite: șamanice, yogine, din religiile de mistere, din cultul lui Zamolxis. Și explicațiile mitologice ale lui Vasile Lovinescu – deși uneori par forțate și îndoielnice – pun în evidență faptul că basmul lui C. se află în consonanță cu mituri, legende, credințe și practici străvechi.Semnificațiile de profunzime ale textului, tiparul general uman prin care acestea se relevă, rafinamentul și modernitatea procedeelor de construcție fac din *Povestea lui Harap-Alb* „cel mai complex basm al lui C." (Nicolae Manolescu).

EDIȚII : *Scrierile lui Ion Creangă*, vol. I, Iași, 1890, prefață de A. D. Xenopol; *Opere complete*. Cu o biografie de Grigore Alexandrescu, cu portretul și o prefață a autorului, București, 1902; *Opere complete*. Cu o prefață de Ilarie Chendi și Șt. O. Iosif și un indice (glosar), București, 1902; *Opere complete*. Cu o prefața și un indice (glosar) de G. T. Kirileanu și Ilarie Chendi, București, 1906; Ediția a III a, 1909; Ediția a IV a , 1915; *Opere complete*. Cu o prefață de Tudor Pamfile, Chișinău, 1920; *Opere complete*. Precedate de un studiu biografic și bibliografic de E. Lovinescu, București, 1928; *Opere complete*. Cu o prefață și o listă de cuvinte. Ediție revăzută de G. T. Kirileanu, București, 1932; *Opere*. Ediție critică cu note, variante și glosar de G. T. Kirileanu, București, 1939; *Opere complete*. Cu un studiu biobibliografic, analize, note și un glosar de Lucian Predescu, București, 1940; *Povești*. Ediție îngrijită de Liviu Rebreanu, București, 1940, *Povești*, Ediție îngrijită, cu un studiu introductiv și note de Avram P. Todor, București, 1942; *Opere*. Ediție îngrijită, prefață și glosar de G. Călinescu, București, 1953; *Opere*. Ediție îngrijită și glosar de G. T. Kirileanu, București, 1957; *Amintiri din copilărie, povești, povestiri*. Antologie, prefață și note de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, București, 1960; *Amintiri, povești, povestiri*, Ediție îngrijită de G. T. Kirileanu, Prefață de Al. Piru, 1960; *Opere. Oeuvres*. Volum bilingv apărut sub îngrijirea G. Călinescu. Textul și variantele stabilite de G. Călinescu. Prefața și glosarul de G. Călinescu. Traducerea în limba franceză de Yves Augé și Elena Vianu, sub îngrijirea lui Simone Roland, București, 1963; *Povești, amintiri, povestiri*. Ediție de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, București, 1964; *Opere*. Ediție îngrijită de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, București, 1970; *Povești*. Postfață și bibliografie de Adrian Isac, București, 1974; *Povestiri*. Postfață și bibliografie de George Munteanu, București, 1976; *Povești și povestiri*. Postfață și bibliografie de M. Braga, București, 1981; *Povestea lui Harap-Alb*, București, 1983; *Povestea lui Harap-Alb. Amintiri din copilărie*. Ediție îngrijită de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, București, 1991; *Scrierile lui Ion Creangă*, București, Muzeul Literaturii Române, 1991-1993, Volumele reproduc textul ediției princeps.

REFERINȚE CRITICE: G. Ibrăileanu, *Note și impresii*, 1920 și *Opere*, vol. II 1975; J. Boutière, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, 1930, traducerea românească, 1976; G. Călinescu, *Ion Creangă. Viața și opera*, 1964; N. Manolescu, *Recitind poveștile*, în vol. *Lecturi infidele, 1966;* Vl. Streinu, *Ion Creangă*, 1971; T. Vianu, Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, *Istoria literaturii române moderne* 1971; Ov. Bârlea, *Poveștile lui Creangă*, 1967; G. Munteanu, *Introducere în opera lui Creangă*, 1976; A. Oișteanu, *Grădina de dincolo*, 1980; N. Constantinescu, *Prefață* la Povestea lui Harap-Alb, 1983; V. Lovinescu, *Creangă și creanga de aur*, 1989; Irina Petraș, *I. Creangă - povestitorul*, 1992; A. Rău, *În povești cu Ion Creangă*, 1994; C. Regman, *I. Creangă. O biografie a operei*, 1995.

N. R. S.

POVEȘTILE DE LA BRADU STRÂMB — Culegere de povestiri de Mihail Sadoveanu. Apărute la București, editura Cartea Românească, 1943, după ce, în prealabil, capitolele *Fântâna tinereții*, *Sihăstrie* și *Câteva ferestre și câțiva meșteri tâmplari* văzuseră lumina tiparului în „Carpați", nr. 12, 1941, respectiv nr. 10 și 12, 1943. Geneza volumului este nemijlocit legată de un detaliu biografic: clădirea, între 1941 și 1943, de către prozator a unei case de vânătoare și creație în preajma unui brad strâmb din munții Șurianului, deasupra confluenței văii Frumoasei (Sebeșului) cu pârâul Sălanelor. Inițiativa a beneficiat din plin de bunele oficii ale celui care i-a cedat terenul, un alt îndrăgostit de natură și escapade cinegetice (inclusiv în postura de autor), clujeanul Ionel Pop, purtător în volum al numelui de Ionel Nemo.

În linii mari, pretextul *Poveștilor de la Bradu Strâmb* amintește resortul epic al *Cocostârcului albastru* (1921), iar amândouă pe acela al *Decameronului* lui Boccaccio. De fiecare dată avem a face cu plăsmuirea unei serii de povestiri, rostite în fața unuia sau mai multor auditori și prilejuite de refugiul naratorilor și ascultătorilor din calea unui mare flagel: ciuma, abătută în 1348 asupra Florenței, la prozatorul italian, primul, respectiv al doilea Război mondial în cele două cărți ale lui S. E îndeobște știut că maniera aceasta de a consola printr-un regal epic o comunitate restrânsă pentru vicisitudinile izvorâte dintr-o năpastă generală alcătuiește concordatul unuia dintre cele două tipuri de narațiuni *în ramă*. Se cuvine totuși precizat că, în cazul de față, natura învoielii participanților la ospățul narativ este mult mai vagă decât cea decameronică, originară, – S.

Scanned with OKEN Scanner

mulțumindu-se să enunțe, la începutul celei de a treia „povești", existența „constituției obștei de la Bradu Strâmb", fără a-i preciza exigențele. Drept urmare, gustul acestui convențional „sobor" poate fi aproximat mai mult deductiv, aruncând o ochire de ansamblu asupra reliefului narațiunilor. Vădită e înainte de toate neobișnuita varietate din unghiul spațiului și timpului în care sunt plasate întâmplările: după un basm inițial (*Fântâna tinereții*) menit să explice în tonalități mitice geneza unor toponime din împrejurimile casei de la Bradu Strâmb, capitolele următoare ne poartă în evi și spații geografice dintre cele mai felurite: Japonia anului 1177 și Polonia din vremea răzmeriței cazacilor lui Bogdan Hmelnițki (*Punte*), Manciuria în ipostaza de „rai al vânătorilor siberieni", deși străbătută de drumul de fier, „diavol al tehnicii moderne" (*Taori, paserea tainică*), sau Bagdadul vârstei tradiționalelor basme arabe (*Halima*). Nu mai puțin felurite sunt ținuturile ori așezările românești: în afara unor puține episoade dedicate melagurilor văii Frumoasei (capitolului inițial adăugându-i-se: *Evenimente, Bradu Strâmb* și *„Necunoscuți au dat foc pădurii"*), o „poveste" evocă, bunăoară, în tonalitățile autoironice ale unui dactil eroi-comic, o descindere pescărească în împrejurimile Turzii, însoțit fiind autorul de câțiva universitari clujeni, ratată însă din pricina ploilor necurmate (*Însemnări dintr-o petrecere la Valea Ierii*), – episod înrudit cu intermezzo-ul nonvânătorii din *Țara de dincolo de negură* ori al nonpovestirii din *Hanu Ancuței*. La rândul lor, alte segmente narative zugrăvesc cu egală dezinvoltură: peisaje, prezențe umane sau ale unor ființe necuvântătoare moldovene (*Prietinul nostru Cezar, Sihăstrie, Cheile Bicazului, Drumuri*) ori bucureștene (*Întâmplarea lui Doxopraxa, Câteva ferestre și câțiva meșteri tâmplari*). Evident, situând povestirile în niște ambianțe atât de eterogene, locul depănării narațiunilor (Bradu Strâmb), spre deosebire de cel din *Hanu Ancuței*, va rămâne un colț de natură oarecare, nemaifiind investit cu menirea și însemnătatea de a conferi unitate epico-simbolică ansamblului. Dacă o anumită coerență arhitectonică există totuși, aceasta rezidă mai cu seamă în predilecția tipic sadoveniană pentru personajele răzlețite – din pricina jocului soartei, dar îndeosebi datorită propriei firi – de lumea lor. Cât se poate de ilustrativ, în acest sens, este excentricul și singuraticul vasluian Theodor Buzdugan, una din foarte puținele figuri de boieri căreia autorul *Fraților Jderi* îi recunoaște „valoarea sufletească". Pe lângă confluența aceasta tipologică, mai există în volum și o altă modalitate de recuperare a coeziunii arhitectonice, una prin excelență tehnică, anume relatarea sistematică a întâmplărilor la persoana întâi, desigur în alternanță cu unele notații auctoriale de legătură. Adoptând pretextul manuscriselor găsite, prozatorul extinde acest procedeu (experimentat, de altfel, în cărțile sale anterioare amintite) și asupra narațiunilor cu iz exotic, plasate în Japonia, Polonia sau Bagdad. În linii mari însă, fizionomia scrierii amintește la o scară restrânsă *O mie și una de nopți*, ale cărei personaje evoluează, la rându-le, din Maroc până în China. Nu întâmplător titlul celei de a patra istorisiri – condiționând replica sadoveniană la *Poveștile bărbierului din Bagdad și ale celor șase frați ai săi* precum și la *Bărbierul jugănit* (de găsit în volumele 2, respectiv 12 ale ediției apărute în colecția „Biblioteca pentru toți" a editurii Minerva) – este acela de *Halima*. Precum se știe, în accepția de substantiv comun, denumirea aceasta grecească a faimoasei culegeri de basme înseamnă poveste lungă și încurcată. Într-adevăr, dacă sub aspectul mobilului justificativ reeditează vag consensul decameronic dintre naratori și auditori, din unghiul însușirilor lor distinctive, *Poveștile de la Bradu Strâmb* par a încerca să reînvie dezordinea, policromia și varietatea pestriță, de bazar oriental, proprii celei mai ample culegeri răsăritene de „romans à tiroir", lansată mult mai târziu în Occident, o dată cu realizarea traducerii franceze a basmelor Șahrazadei de către Antoine Galland între anii 1704 și 1708.

EDIȚII: *Poveștile de la Bradu Strâmb*, București, 1943; *Opere* XVI (*Poveștile de la Bradu Strâmb*), ed. apărută sub supravegherea autorului; note de Profira Sadoveanu, București, 1959; *Poveștile de la Bradu Strâmb* (dimpreună cu *Divanul persian*, *Soarele în baltă sau aventurile șahului* și *Fantazii răsăritene*); ediție îngrijită de Constantin Mitru, București, 1971.

REFERINȚE CRITICE: N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească* II, ed. a II-a, 1974; C. Ciopraga, *Mihail Sadoveanu, fascinația tiparelor originare*, 1981; I. Vlad, *„Cărțile" lui Mihail Sadoveanu*, 1981; N. Mano-

Scanned with OKEN Scanner

lescu, *Mihail Sadoveanu sau Utopia cărții*, 1976 (ed. a II-a, 1993); S. P. Dan, *Fiul Craiului și Spânul*, 1998.

S. P. D.

POZIȚIA AȘTRILOR — Titlul aparține la trei volume diferite de poezii semnate de Dan Laurențiu. Este vorba despre volumul său de debut, apărut în 1967, despre un prim volum antologic de autor, din 1980 (care conține o selecție a precedentelor cărți ale poetului, *Poziția aștrilor*, 1967, *Călătoria de seară*, 1969, *Imnuri către amurg*, 1970, *Poeme de dragoste*, 1975, *Zodia Leului*, 1978) și, în sfârșit, despre ultima antologie de autor a lui **D. L.**, din 1996 (unde sunt păstrate aproximativ o treime din textele antologate în 1980, cărora li se adaugă poeme și eseuri din volumele apărute între timp: *Privirea lui Orfeu*, 1984, *Ave Eva*, 1986, *Psyché*, 1989, *Călătoria mea ca martir și erou al timpului*, 1991, *101 poezii*, 1993, *Femeie dormind*, 1993, *Mountolive*, 1994, *Privirea lui Orfeu. Jurnal metafizic*, 1995). Nici una dintre antologii nu conține aparatul critic necesar retrasării provenienței poemelor cuprinse într-însa, sau alte indicații despre eventualele revizuiri operate de autor în texte. Antologia din 1980 nu are o structură internă (cicluri etc.), în schimb cea din 1996 grupează textele (eclectic) în funcție de cronologie (primul ciclu, *Poziția aștrilor*, cuprinde poeme din anii 1967 – 1980), de apartenența la anumite volume omonime (al doilea ciclu, intitulat *Psyché*, respectiv al treilea, *Privirea lui Orfeu. Jurnal metafizic*), de o anumită unitate tematică (ultimul ciclu, *Muntele măslinilor*).

Constanța formulei poetice, de la cel dintâi la ultimul volum, este probabil caracteristica fundamentală a scrisului lui **D. L.**; alături de absența unui aparat critic detaliat în antologiile de față, ea contribuie la transmiterea unei senzații de imuabilitate stilistică, ridicată la rang de înaltă scandare, inițiatică, a unui întreg alfabet de simboluri destinat transmiterii sensului (transcendent, desigur), care este unic și ezoteric. Nu avem de-a face așadar la **D. L.** cu un parcurs („ca erou și martir al timpului"), decât în măsura în care poetul–preot–îndrăgostit învinge în acesta însuși timpul, suspendându-l cu grația unei tenebroase oficieri. Unitatea de ton, de teme și de viziune este remarcată de toți comentatorii, fără excepție. E o poezie în cercuri concentrice, specular și mizând pe un efect de fascinare a cititorului, pentru că „**L.** scrie, în fond, numai despre iubire și despre condiția poetului în lume, reluând la infinit, cu o figurație de cele mai multe ori nouă, definiția pe care o dăduse în prima carte, /.../ imaginea cunoscută a geniului romantic, abstras și mândru, retras în marile concepte și coborât, ca Zarathustra, să propovăduiască lumii profane adevărul" (E. Simion). „Aproape neschimbată de la un volum la altul, poezia lui **L.** există în autonomia fiecărui poem – rotund, dens –, dar mai ales în unitatea profundă a ansamblului /.../ în care o atmosferă particulară și un ton egal permit revenirea, circulația permanentă a simbolurilor care doar astfel se pot lăsa descifrate" (R. Zafiu); iar, dintre toate aceste simboluri, cel mai important – și mai insistent – „oferit" cititorului este, desigur, al aștrilor nemișcați pe boltă, a căror poziție o transcrie – constant și inspirat – poetul, ca pe un alfabet esențial. Poezia este, în consecință, expresia revelației ironizate în chiar momentul rostirii sale (poemul se numește *Ignoramus et semper ignorabimus*): „Am găsit în/ această noapte o coală nouă/ ea era pe conștiința/ lui Dumnezeu// și se gândea/ la neant/ un mesaj al poetului/ care nu mai poate// înțelege această lume/ oare pe unde/ ne mai aflăm noi/ dacă nu mai înțelegem/ voința lui Dumnezeu". Semnele lumii sunt alegorii, trasee oblice (către lumea profană) ale sensului divin, iar poetul își asumă, orgolios și nepedepsit, gesticulația cristică:, într-o călătorie prin lumea cuvintelor, prin „labirintul limbajului" (iată o superbă incantație–rugăciune, pe tipar veterotestamentar): „Te rog, Doamne, Dumnezeul meu, Tu, care m-ai făcut după chipul și asemănarea Ta, nedesăvârșită copie după un model desăvârșit, și care m-ai dăruit cu trei haruri, ca trei coșmaruri: dragostea, boala și arta, care mi-ai trasat drumul cel mai lung către moarte, scopul vieții și finalitatea călătoriei mele prin labirintul limbajului... /.../ Mă rog de Tine, Doamne, cu lacrimi fierbinți, ia-mi înapoi darurile Tale cele fără de preț..." (*Ora pro me*). „Nenorocirea de a nu/ muri pe cruce" (*Imitatio Christi nemo non potest*) caută să fie compensată de alte „înscenări" ale patimilor poetului, în care **L.** „gesticulează pseudopatetic, cu o monotonie a simțirii cu atât mai acuzată cu cât își asociază

Scanned with OKEN Scanner

grandilocvența, cu cât exersează prolixa hiperbolă de sine" (Gh. Grigurcu). De altminteri, eul liric oscilează între ipostaza pătimitoare a Fiului Omului (orgolios și nepedepsit – „tu ești tatăl tău...") și încruntarea amplu retorică a profeților unui popor ales, ambele denotând „voința de singularizare, de ritualizare a gesturilor unui eu emblematic, temperamental romantic" (R. Zafiu). Cel mai important personaj, cel mai dens nucleu de simboluri al acestui alfabet imaginar când fragil-neoromantic, când manierist în exces, este Poetul însuși, eul hiperbolic al aventurii astrale. În termenii lui D. Cristea, **L.** „a avut curajul de a revigora o întreagă mitologie a creatorului inspirat, competent numai în probleme absolute și a cărui artă ține de har și de sacerdoțiu". Cele mai multe din poemele primei antologii intitulate *Poziția astrilor*, și care nu au fost reluate în volumul din 1996, gravitează în jurul imaginii poetului–Narcis, fascinat de aventura autocunoașterii („plutea un chip neliniștit și mut/ în unda rece beată de candoare/ mă oglindeam în râu cum un sărut/ îți tremură pe buze și te doare// dar pânza apei hohotind s-a rupt/ și-n alb cutremur s-a deschis afundul/ din amintiri priveam la râul supt/ și mă privea cu ochi de sticlă prundul" – *Narcis*), cu gesticulații grandilocvente, barochiste, și aere prețioase de damnat al iubirii, într-o „estetică a infailibilității actului liric" (D. Cristea). Alături de focalizarea asupra grandioaselor retorici ale eului, volumul din 1996 își construiește discursul (uniform, monoton, dar fascinant prin efectele incantatorii) pe alte două axe puternice ale simbolurilor: una privește erosul și moartea, cealaltă o „angelologie" *ad-hoc* a universului poetic în ansamblul său. Ca enluminurile unor manuscrise medievale, simboluri, măști și figuri, clișee livrești și toposuri ale imaginarului fulgeră revelatoriu traseul experienței poetice. Poetul își construiește efigii ironice („căci el va termina să traverseze/ râul bogat de spaime în înot/ ș-ajuns pe malul unei noi geneze/ va râde-ncet că n-a murit de tot" – *Eroul*), somptuos melancolice ori suferitor iconoclaste (*în pădure prin tenebre*). Erotica, la rându-i, se rostește laitmotivic, fie în jurul imaginii perechii coborâtoare în moarte („sufletele noastre/ se iubeau/ trupurile le urmau ca niște umbre" – *Lumină*), fie în cele „trei stadii sub care/ te-a dus de lanț îngerul tău de pază// ars amandi = ars scribendi = ars moriendi" (*Ars amandi = ars scribendi = ars moriendi*), ca o profesiune de credință al cărei punct nodal îl constituie revelarea echilvalenței celor trei tipuri de experiențe destinate eului. Scenariile romantic–tenebroase „de gen" se învecinează cu o poetică a misterelor bobului de grâu, sub semnul ideii că suferința îi este dată eului, în oricare din acțiunile sale („arta de a trăi/ arta de a muri/ din femeie te-ai născut/ în femeie te vei întoarce" – *Resuscitavit*), iar comunicarea poetică lansează singurele punți spre transcendență, peste hăurile de absență ale realului: „Nu știu ce să-ți mai scriu/ ești atât de departe/ de parcă ne desparte o moarte/ toate lucrurile vieții îmi par deșarte..." (*Poarta lumii*). Antologat în *O mie și una de poezii românești*, L. Ulici (ed.),VII, București, 1997.

EDIȚII: *Poziția astrilor*, București, 1967; *Poziția astrilor*, postfață și notă biobibliografică de Dan Cristea, București, 1980; *Poziția astrilor*, notă biobibliografică și cuvânt înainte ale autorului (*Un vis în loc de un curriculum vitae*), București, 1996.

REFERINȚE CRITICE: M. Mincu, *Critice*, 1969; P. Poantă, *Modalități lirice contemporane*, 1973; Gh. Grigurcu, *Poeți români de azi*, 1979; L. Ulici, *Prima verba*, II, 1979; D. Cristea, *Postfață* la *Poziția astrilor*, 1980; E. Simion, *Scriitori români de azi*, III, 1984; Gh. Grigurcu, *Existența poeziei*, 1986; L. Ulici, *Literatura română contemporană*, 1995; I. Bot, *Trădarea cuvintelor*, 1997; R. Zafiu, *Dicționarul scriitorilor români*, II, 1998.

I. B.

PRIMELE IUBIRI — Volum de poezii de Nicolae Labiș, publicat la București la Editura Tineretului în toamna anului 1956, sub supravegherea poetului însuși. Poeziile cuprinse între paginile sale fuseseră în cea mai mare parte publicate în presă între 1954 și 1956. Un număr redus de poeme apar pentru prima oară o dată cu volumul, iar câteva poezii sunt refăcute în raport cu prima lor versiune. Poetul alege să nu reproducă poemele scrise și publicate între 1950 și 1954, încercând în acest fel să păstreze o unitate tematică și poetică a cărții de debut. Unul dintre aceste texte, *Cântec de început*, va apărea pentru prima dată într-un volum antologic din 1962, poemul dovedindu-se mai apropiat de formula predominant lirică a volumului publicat postum (în 1958), *Lupta cu inerția*. Trebuie remarcat că în 1956, de asemenea la Editura Tineretului, poetul publică

Scanned with OKEN Scanner

un volum de versuri pentru copii intitulat *Puiul de cerb*.

Poezia lui **N. L.** din acest volum e una de atitudine, voit concentrată asupra unei tematici restrânse pe marginea căreia versurile se construiesc deseori sub forma unor variații. Unitatea volumului e dată în egală măsură de stil și de limbajul retoric, poetul utilizând deseori formula lirică persuasivă, cu grijă pentru mesajul și efectul final dorite. În prezent, volumul este reprezentativ mai ales din perspectiva istoriei literare și mai puțin din cea a unei evoluții a poeziei, a unei diferențe poetice încă fertilă. Contextul istoric și social sunt miza de căpătâi a cărții, dar și limitele între care aceasta se înscrie. „Doream să prind a vremii înțelesuri" e versul programatic în jurul căruia gravitează sensul întregului volum. Relevanța sa e vizibilă în cazul mai multor niveluri de semnificație tematică. Istoria, ca destin al ființei colective, e o structură ce se oglindește adecvat în istoria individuală, evaluată retrospectiv, a vieții poetului. Evenimente biografice sau ficțiuni construite după rețeta mitologică reiau mereu aceeași dorință de a subordona ființa personală, împreună cu toate efuziunile ei lirice, unui înțeles-ideal ce nu poate fi pus la îndoială. Pentru **N. L.**, poezia nu e nici expresie și nici imaginație, ci afirmație, cântec în limita unui imn, creație supusă unui sens ce o depășește și care, la limită, o face posibilă. Majoritatea textelor critice care analizează creația poetului insistă cu o obstinație sugestivă (pentru lectura ale cărei concluzii sunt puncte de plecare și nu altfel) pe o formulă opusă: în contextul politizat la extrem al poeziei epocii, în care esteticul este eliminat sau în cel mai bun caz subordonat, creația lui **N. L.** iese în evidență tocmai prin reîntoarcerea la o autonomie desigur restrânsă a faptului artistic. În realitate, impresia de autonomie a esteticului și de reintroducere a liricului în spațiul unei poezii de epocă precumpănitor epice și cu aspect politic afișat e dată de *utilizarea* clară a esteticului, folosirea acestuia pentru a atenua asperitățile discursului brut al unui manifest. Poezia lui **N. L.** se concentrează într-o retorică de amplitudine, are ambiția desfășurării sociale și a accesului privilegiat în interioritatea cititorului sau ascultătorului. Deseori volumul se oferă după formula ideii versificate: „ideea care în mine clocotea / Se lasă strânsă-n ritmuri și în rime", structură ce sugerează o încredere în capacitatea versului de a pătrunde în orizontul fiecărui individ, de a vorbi pe înțelesul tuturor. Această credință poate fi apropiată de crezul homeric, al poeziei ce dezvăluie și în final conține istoria și esența, sau de încrederea tradițională în potența cântecului. Lirismul lui **N. L.** provine de aici: cântecul comunică mai bine, mai adecvat, mesajul dorit. De asemenea, cântecul obține efectul urmărit prin transpunerea într-o atmosferă și stare sufletească anume. Întreaga poezie a autorului se hrănește din această potență sporită a liricului de a comunica și explica, precum și dintr-o încă romantică imaginare a poeziei ca mediu propice manifestării și expresiei personale. În mare parte datorită opțiunii pentru aceste două viziuni ale poeziei, volumul *Primele iubiri* își reduce importanța la una de istorie literară. **N. L.** e tributar unei vremi ce crede în integralitatea ființei umane, în scopuri și mijloace unice. Poezia în aspectele ei pasionale trebuie reconfigurată, supusă unei poziții stabile, limpezi și corecte: „în joc și-n rit se naște pasiunea/ Ce se maturizează mai târziu". „Nepotolita sete în pragul tinereții" trebuie direcționată înspre o poezie cu relevanță colectivă, tangibilă doar prin renunțarea la individualitate, prin opțiunea pentru „ideile îmbrățișate strâns". În acest sens poate fi interpretat și celebrul vers „eu nu mai sunt, e-un cântec tot ce sunt". Cântecul este impersonal, emanat de o instanță superioară poetului și, punct esențial, poeziei. Dincolo de aspectul și limitele politice ale poeziei din *Primele iubiri*, e vizibilă o preferință pentru puritatea expresiei, pentru simplitatea imaginii. **N. L.** e străbătut de o neîncredere în potența cuvântului poetic de a exprima acele „cascade vuitoare" perceptibile în trăire. În poezie se află un risc al pierderii, al diseminării, o transformare a vitalității în cenușă: „în curând am să trăiesc dureri/ Banalizate-n tomuri de poeme", la fel cum timpul atenuează și paralizează forța trecutului: „nu mai păstrez simțirile de-atunci, / Îmi par imaginare, de poveste". Poezia are nevoie de muzicalitate, de retorică, de perorație, de gesturi, are nevoie de cântec în primul rând și abia apoi de vers. *Primele iubiri* e un volum ce așteaptă din partea lectorului asumare și

Scanned with OKEN Scanner

mimetism, încuviințare și propagandă. E o carte-manifest ce nu își ascunde pretenția de a defini trăsăturile unei noi generații. O morală lirică ascunzând utopia unei identități între text și act, între idee și lume. Acestei etici îi este subjugat poeticul, deviația sa față de idee și realitate încercând a fi recuperată prin *utilizare*, prin formula poeziei cu mesaj sau scop. Versurile care scapă acestui tăiș necruțător se constituie în sumare și firave excepții: „purtând în suflet roiuri de lumini / Și albe purități de iarnă caldă". Efuziunile la suprafață romantice („Întreaga lume-a sufletului, vie,/ Palpită-ntr-o frenetică beție") sunt foarte repede supuse grilei realiste, *beția* nefiind altceva decât expresia adecvării la adevăr și nicideçum dezmembrarea subiectului sau preferința pentru iluzie și ficțiune. Lirismul e așadar un aspect voit minor al volumului, perspectivă ce va fi doar ușor schimbată de volumul publicat postum *Lupta cu inerția*. Poezia lui **N. L.** nu va înceta nicicând să fie una pentru și despre cei „care-au lătrat de frig și foame plini", despre războiul care „peste toate a pus un văl de fum". Imagini care la o lectură rapidă au efect poetic („secetа săpase mai multe cimitire") pierd acest aspect în clipa când înțelesul lor este subliniat *real*. **N. L.** mai poate spune ceva doar dinspre acel „zălud poet sentimental" pe care îl reneagă și înăbușă pentru un ideal păgubos: „taci, inimă, oprește-ți glasul frânt, / Îngândurarea-ți tristă și amară / Ți-o umple cu arome de secară / Și cu sclipirea ochilor din jur". *Primele iubiri* e un volum ce mizează în continuare pe o diferență ireconciliabilă între suflet și rațiune. Tributar acestei despărțiri dialectice, poetul e nevoit să transfere faptul poetic din teritoriul sentimentului în cel al adevărului material(ist). Poezia românească de mai târziu (și în mare parte cea interbelică, trecută prin lecția de libertate estetică a avangardei) elimină această schismă și refuză să mai înțeleagă sistemic (metafizic) opera de artă. **N. L.** scrie însă într-un timp istoric dificil, iar strădania criticilor de a-l recupera și analiza în interiorul acestui context e de înțeles. Extensia recuperării de la nivelul istoriei literare la cel al evoluției poeticii e totuși un pas ce trebuie făcut cu mult mai multă atenție. *Primele iubiri* slujesc mai bine definirii unui context și timp literar decât invers.

EDIȚII: *Primele iubiri*, București, 1956; *Primele iubiri. Poezii*, ediție îngrijită și prefață de Paul Georgescu, București, 1962; *Albatrosul ucis*, ediție îngrijită și postfață de Gheorghe Tomozei, București, 1966; *Sunt spiritul adâncurilor*, București, 1971; *Poezii*, București, 1976; *Moartea căprioarei*, București, 1983.

REFERINȚE CRITICE: Șt. Bitan, *Labiș. Albatrosul ucis*, 1970; G. Călinescu, *Literatura nouă*, 1972; T. Vianu, *Opere*, III, 1973; I. Pop, *Poezia unei generații*, 1973; P. Poantă, *Modalități lirice contemporane*, 1973; N. Manolescu, *Prelegeri de literatură română contemporană*, 1974; E. Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1978; I. Bălu, *Nicolae Labiș*, 1982; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, III, 1987; Gh. Grigurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiș*, 1989; Cezar Ivănescu, Ștefan Covaci, *Timpul asasinilor. Documente și mărturii despre viața, moartea și transfigurarea lui Nicolae Labiș*, 1997.

H. P.

PRIMELE POEME — Volum de poezii de Tristan Tzara, apărut, sub îngrijirea lui Saşa Pană, la București, Editura „unu", în 1934, însoțit de o postfață semnată de editor, sub titlul *Insurecția de la Zürich*, datată „noiembrie 1933". Este cea dintâi culegere din versurile scrise în românește de poetul care urma să părăsească țara și literatura română în vara anului 1915. Prima ediție cuprindea doar 11 titluri. Poeziile au fost scrise în perioada 1912-1915. În anul plecării autorului din țară, au apărut numai trei poezii: *Verișoară, fată de pension*, în „Noua revistă română", nr.11, 21-28 iunie 1915; *Vacanță în provincie*, în „Chemarea", nr. 1, 4 oct. 1915; *Furtuna și cântecul dezertorului*, în „Chemarea", nr.2, 11 oct. 1915. *Inscripție pe un mormânt* a fost publicată în 1916, în revista „Versuri și proză", nr. 5. Alte texte, din arhiva Ion Vinea, s-au tipărit mai târziu, în revista de avangardă „Contimporanul": *Vino cu mine la țară* (nr.15, 1922); *Cântec de război* (nr.27, 1923; *Glas* (nr.44, 1924; *Înserează* (nr.45, 1944); *La marginea orașului* (nr.49, 1924); *Dumineca* (nr.50-51, 1924). *Tristețe casnică* a apărut în revista „unu": (nr.19, 1929), iar *Furtuna și cântecul dezertorului*, II, în „Azi", nr.4, oct. 1934. La a doua ediție a cărții (1971), Saşa Pană a completat sumarul cu aproximativ tot atâtea poezii rămase, cu două excepții (*Chemare* și *Cântec vechi*, tipărite în „Steaua", nr.1, 1965) inedite până în 1971, provenind din arhivele Ion Vinea, Tristan Tzara (preluată de Claude Sernet) și din fondul parizian Jacques

Scanned with OKEN Scanner

Doucet. Din corespondența cu Saşa Pană, reiese că titlul plachetei din 1934 – *Primele poeme ale lui Tristan Tzara* – propus de autor, a fost preferat celui de *Poeme de dinainte de Dada (Poèmes d'avant-Dada)*, care ar fi sugerat o ruptură între creația românească şi cea franceză a poetului. Această „ruptură în persoana mea poetică" – îi scria **Tz.** lui Saşa Pană în iunie 1934 – „n-a existat cu adevărat niciodată, căci a fost o continuitate prin salturi mai mult sau mai puțin violente şi determinante..., dar continuitate şi întrepătrundere, totuşi". Sub titlul *Les premiers poèmes*, a apărut şi o versiune franceză a acestor versuri, datorată lui Claude Sernet, care scrie şi prefața cărții (Paris, Editions Seghers, 1965).

Primele poeme ale lui **T. Tz.** definesc o etapă semnificativă din evoluția scrisului său, sugerând desprinderea de experiențele simboliste, marcate de evidente ecouri din Ion Minulescu. Ca şi în cazul lui Adrian Maniu şi Ion Vinea, trecerea spre un al doilea modernism, ironic, relativizant şi anticonvențional, stă sub semnul lui Jules Laforgue, de la care poetul a învățat libertatea parodică față de limbajul „solemn" al poeziei tradiționale şi îndrăzneala asociațiilor imagistice în care rafinamentul estetizant se întâlneşte şocant cu expresia cotidiană, „prozaică". Este o poezie de tranziție dinspre simbolism (s-au detectat urme directe din Albert Samain, Maurice Maeterlink – cu poezia din *Le jardin de l'Infante* şi, respectiv, *Les serres chaudes*) spre ceea ce se va contura în anii următori ca „avangardă". Acest nonconformism este deja evident la tânărul poet în dezinvoltura cu care manevrează recuzita poetică moştenită, tratată la modul ludic, şi în sfidarea „literaturii". Ca şi Ion Vinea, care declara că „literatura (îl) persecută" şi că îi este „iremediabil antipatică", autorul *Primelor poeme* este foarte sensibil la clişeele şi artificiile poetizante, semnalându-le prezența cu orice ocazie. De la persiflarea „exotismului" simbolist devenit clişeu („O să-ți cumpăr necondiționat cercei/ de la bijutieri evrei/ O să-ți dau semințe de flori rare/ Să-ți dezvolți gusturile literare/.../ Dar e lucru frumos să fii într-o poezie"), la ironizarea pretențiilor de profunzime ale discursului liric („Cititorul e rugat aici să facă o pauză/ Şi să se gândească asupra celor ce a citit/ Pentru că vecina mea s-a plictisit – fără cauză/ Şi se duce să mănânce ceva dulce şi să se culce"), tendința e de demascare a retorismului sentimental desuet al poeziei de „regulă veche", căruia i se contrapune expresia frustă, neconvențională: „De-ai fost croitoreasă, ori n-ai fost nu-mi pasă/ Dragoste provincială în curent cu mişcarea literară/ Sufletul tău e curat şi e bine informat – şi asta-i/ Partea principală pentru cântarea sentimentală// Iubire despărțită cu discuțiuni şi conversații/ Aşteptai să formulez cu dicțiune declarație/ Să găsesc moment prielnic pentru comparații potrivite/ versificate după regula veche şi aşezate ca florile în grădină? /Te-ai înşelat..." Opoziția la „regula veche" şi la „dicțiune" e mai peste tot vizibilă în aceste poeme. Nota distinctivă față de ceilalți doi camarazi o dă, întâi de toate, ponderea elementului ludic. Perspectiva infantilă asupra lumii mimează, în *Glas*, candoarea celui ce nu sesizează terifiantul, ci se menține la nivelul suprafețelor pitoreşti, al jocului imaginației libere de dramă: „Eu m-am întrebat/ Astăzi că de ce/ Nu s-a spânzurat// Lia, blonda Lie,/ Noaptea de-o frânghie.../ S-ar fi legănat ca o pară coaptă// Şi ar fi lătrat/ Câinii de pe stradă/ S-ar fi adunat/ Lumea să o vadă/ Şi ar fi strigat: / 'Vezi ca să nu cadă' "... Acelaşi motiv va fi reluat într-un alt poem, *La marginea orașului*, apropiat de *Visul spânzuratului* al lui Ion Vinea, unde macabrul decadentist e tratat mai degrabă cu o notă de familiaritate şi cu o sensibilitate de spectator reacționând exclusiv la valorile plastice ale „obiectului": „Melodii curioase zbârnâie frânghia/ Prietene, vântul îți fluieră în oase// În inimă cu umbra plângătoare/ Noaptea fug lupii de tine, se adună fluturii/ Şi intră în cutia ochilor ca într-o floare". Poate fi identificată aici şi o urmă expresionistă (o dată se face şi trimiterea expresă la Wedekind, dar ne putem gândi şi la *Cântecele de spânzurătoare* ale lui Christian Morgenstern). Nuanța jocului insolent–adolescentin îl individualizează pe **Tz.** în raport cu dominanta elegiacă a aridității sufleteşti a lui Vinea sau cu capriciile ironiei estetizant-manieriste ale lui A. Maniu. Rafinament estetizant dovedeşte şi autorul *Primelor poeme*, într-o îmbinare insolită cu discursul vitalității necenzurate, programatic „scandaloase", precum în poezia *Înserează*: „Se întorc pescarii cu stelele apelor/ împart bucate săracilor, înşiră mătănii orbilor,/ împărații ies în

Scanned with OKEN Scanner

parcuri la ora asta care seamănă cu vechimea gravurilor/ şi servitorii fac baie câinilor de vânătoare/ lumina-şi îmbracă mănuşi/ deschide-te fereastră prin urmare/ şi ieşi noapte din odaie ca din piersică sâmburul,/ ca preotul din biserică,/ dumnezeu: scarmănă lâna îndrăgostiţilor supuşi,/ vopseşte păsările cu cerneală, înnoieşte paza de pe lună./ – hai să prindem cărăbuşi / să-i punem în cutie/ hai la pârâu/ să facem oale de lut/ – hai la fântână să te sărut/ – hai în parcul comunal/ până o cânta cocoşul/ să se scandalizeze oraşul"... Aceeaşi naturaleţe nonconformistă a atitudinilor poate fi regăsită în *Vino cu mine la ţară*, cu versuri care-l anunţă oarecum pe avangardistul Geo Bogza: „Ne-om dezbrăca pe deal în pielea goală/ Să se scandalizeze preotul, să se bucure fetele". Nu mai cuminte este poetul atunci când, cu un aer la fel de „naiv" apare în postură de psalmist ireverenţios, coborând divinitatea în proza cotidiană, ca în *Tristeţe casnică*: „te caut pretutindeni Doamne,/ dar tu ştii că-i prea puţin/ te-am înmormântat în noiembrie/ când se duceau şcolăriţele la prânz/ n-au ştiut că erai în căruţă/ că ar fi plâns". Discursul liric e construit adesea din notaţii disparate, în ecuaţii imagistice deloc banale, ce asociază „poeticul" cu „prozaicul": „Pe cer păsările nemişcate/ Ca urmele ce lasă muştele/ Stau de vorbă servitori în pragul grajdului/ Şi-au înflorit pe cărare rămăşiţele dobitoacelor" (*Vacanţă de provincie*). Urmează strofe „simultaneiste" precum acestea, în care apare şi umbra paiaţei, frecventă în poezia momentului 1913-1915: „Trece pe stradă domnul negru cu fetiţa/ Bucuria cerşetorilor la înserare/ Dar am acasă un Polichinelle cu clopoţei/ Să-mi distreze întristarea când mă-nşeli// Sufletul meu e un zidar care se întoarce de la lucru"... Paralel cu Ion Vinea şi A. Maniu, **Tz.** desolemnizează motivele sacre („Stoarce Dumnezeu lămâia lunii/ Să se facă simplitatea cerului/ trimite-ne anunţarea minunii/ Ca pasărea de cârpă a luminii"). Tot aici, „se-aşează ruga în genunchi ca mulsul vacilor", „coboară îngerii cu mişcări încete de înot", luna e „capul de păpuşă spart", părul femeii iubite e „legat ca la căţei" etc. La fel ca şi camarazii săi, poetul bagatelizează rostirea lirică prin inserţia unor autocomentarii „critice", minimalizatoare: „Cu constatări de soiul acesta mi-am petrecut noaptea/ Şi dimineaţa a venit ca strachina cu lapte în răsărit" (În *Soliloc*, Vinea scria: „Şi multe lucruri de felul acesta îmi spuneam"..., iar Salomeea lui Adrian Maniu era chemată „să vie (...) ca un şarpe târându-se spre strachina cu lapte"...). Faţă de aceştia, în discursul lui **Tz.** apar însă dereglări mult mai grave, dincolo de relativa disparitate a imaginilor, remarcată încă de G. Călinescu. Ele sunt oarecum fireşti în textele de factură expresionistă, cu nervoase notaţii de jurnal, precum *Cântec de război*, dar apar agravate până la limita unui adevărat bruiaj al comunicării în ciornele fragmentare publicate în ediţia din 1971 sub titlul *În gropi fierbe viaţă roşie*: „joi octombrie / titzule o să fac o poemă dar să nu râzi/ 4 străzi ne înconjoară şi noi le spunem lumină PE STÂLPI de rugăciune/ iar tu vorbeai cu elefanţii la circ, ca lumina/ nu vreau să mai fii bolnavă, ştii/ azi dimineaţă Din pentru ce vrei să fluieri la telefon/ nu eu nu vreau şi mă strânge MULT PREA TARE". Asemenea texte pledează pentru identificarea unui pre-dadaism al scrisului său, anunţând miza pe hazard şi rupturile presupuse de „reţeta" de mai târziu „pentru a face un poem dadaist". Vorbind, în alt fragment, despre „nisipul ce-mi furnică în CREIER/ fiindcă sunt foarte inteligent/ şi în întuneric", poetul schiţează şi ceva din autoportretul clovnesc din epoca Dada, în care se va caracteriza ca „très sympathique". Controversată încă, prezenţa acestor germeni ai radicalei negaţii Dada din 1916-1922 nu poate fi totuşi respinsă fără drept de apel, chiar dacă ponderea nonconformismului mai benign, de natură post-simbolist-modernistă, cu surse în Jules Laforgue este cu mult mai mare în această etapă românească a creaţiei poetului. Este vorba, în orice caz, de nişte premise semnificative, recunoscute de **Tz.** însuşi, în corespondenţa amintită care a precedat apariţia volumului din 1934.

EDIŢII: *Primele poeme ale lui Tristan Tzara*, urmate de *Insurecţia de la Zürich* prezentată de Saşa Pană, Bucureşti, 1934; *Primele poeme ale lui Tristan Tzara şi Insurecţia de la Zürich* prezentată de Saşa Pană, Bucureşti, 1971.

REFERINŢE CRITICE: P. Constantinescu, în „Vremea", nr.334, 1934 (v. şi *Scrieri*, 5, 1971); G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; I. Pop, *Avangardismul poetic românesc*, 1969; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; M. Mincu, *Avangarda literară românească*, 1983; I. Pop, *Avangarda în literatura română*, 1990; Gabriela Duda, *Literatura românească de avangardă*, 1997.

I. P.

Scanned with OKEN Scanner

PRINCEPELE — Roman de Eugen Barbu. Prima ediție în volum: *Princepele*. Roman, București, Editura Tineretului, 1969. Redactat între 1962 și 1969 (după datarea autorului din finalul cărții), romanul e anunțat inițial ca prim termen al unei trilogii. A doua parte, *Săptămâna nebunilor*, apare în 1981, iar a treia, *Haiducul Amza*, rămasă în proiect, va fi valorificată doar în câteva nuvele și scenarii de film. Dând tonul ciclului, *Princepele* se nutrește dintr-un enorm material documentar de factură extrem de diversă, conspectat chiar (și) de autor și publicat fragmentar în periodice sau, ulterior, în voluminoasele *Caietele Princepelui* (vol. I-VII, 1972-1981). Încă de la publicarea în presă în 1967 a primului capitol al romanului, *Ciuma* (veritabilă cheie muzicală a narațiunii), cartea a stârnit aprinse discuții (cum se întâmplase și cu *Groapa*) și pătimașe polemici. De această dată, autorului i-au fost reproșate erudiția ostentativă și o prea abundentă transcriere a înaintașilor (de la cronicari la Negruzzi, Odobescu sau Ion Ghica), prelungirea în ficțiune a unor răfuieli cu contemporani, fidelitatea reconstituirii detaliului istoric (inclusiv sub aspect lingvistic) etc. Dincolo însă de criticile legitime sau de cele inspirate exclusiv de controversata personalitate (publică și privată) a lui **E. B.**, o bună parte dintre aceste atacuri aveau de fapt un substrat politic, ele venind (direct sau indirect) din partea unor factori incomodați de bătaia prea actuală a acestui străveziu pamflet la adresa Curții tipice a unui despot (răsăritean). Aprecierile extrem de elogioase n-au întârziat însă să apară (romanul a fost de altfel distins în 1969 cu Premiul „Ion Creangă" – pentru proză – al Academiei Române), precumpănind în timp. Alături de interesul publicului (dovedit și de reeditările ulterioare), ele au consacrat *Princepele* ca pe a doua operă majoră a lui **B.** și totodată ca pe una dintre cărțile „clasice" ale literaturii române postbelice, comentată în deceniul următor apariției de practic toți criticii epocii.

Dovedindu-se, ca și în celelalte romane, un *povestitor* prin excelență, **B.** ne dă și în *Princepele* un „roman-coralier", o colonie de „tablouri" ce alcătuiesc o adevărată „construcție în mozaic", revendicată de scriitor pentru narațiunea modernă încă din *Opinii despre tehnica romanului*, în „Viața Românească", nr. 6, 1957. Precedat de un moto emblematic („Voi clădi și voi nimici" – ironică parafrază proudhoniană) și de un avertisment al autorului, primul capitol deschide brusc perspectiva spre punctul culminant, pentru ca fragmentele următoare să reconstituie întreaga „istorie" de până acolo, continuând-o apoi până la final. Descoperim astfel, într-un vag secol XVIII, într-o epocă fanariotă cu maximă valoare de generalizare, un metaistoric, utopic și totodată înspăimântător de actual „Bucuresci", baroc spațiu magic, fetid și feeric, aliaj tipic răsăritean de rai și iad, semnificativ plasat *ab initio* sub augurul *ciumei*, semn fatal al încălcării radicale a ordinii cosmice de păcatul omenesc. Aici, la curtea unui Princepe fără nume (voit exponențial), sosește într-o zi messer Ottaviano, un aventurier fără scrupule care, înfrângând opoziția înțeleptului Ioan Valahul, a mamei și a soției Princepelui și a tuturor boierilor, izbutește să-l antreneze pe domnitor într-un mortal delir al dorinței, orgoliului și puterii. Ruinându-și țara, familia și viața, Princepele își va ucide favoritul, fiind la rându-i răpus din porunca sultanului, în timp ce un alt Princepe și un alt favorit se pregătesc să intre în domnie, reiterându-se astfel eclesiastica intuiție din *Groapa*, la fel de tragică și de fără speranță, a „eternei reîntoarceri a Aceluiași" Rău. „O sinteză, un basm și o operă lirică în același timp", acest „jurnal din anii ciumei" e o multietajată operă deschisă, de „o infinită disponibilitate" (E. Manu), un roman istoric, dar și unul mitico-metafizic, un roman politico-ideologic (al Puterii), dar și unul polemico-parodic. Departe de a se rezuma doar la „documentație și rafinamente de estet balcanizant" (I. Rotaru), cartea ancorează într-o miză existențială majoră, propunând o soluție personală la problema crizei (trans)istorice a Lumii românești. Mai mult, această profundă meditație asupra istoriei nu elaborează doar un tip ideal al fanariotismului ca fenomen istoric, un studiu de caz al Puterii aici, „aux Portes de l'Orient", ci ea tinde pe alocuri chiar spre o metafizică (narativă) a politicului (dorită ca o replică la Machiavelli), aspirând astfel spre universalitate. „Fruct al unei mânii prelungite", ca și *Groapa*, *Princepele* e proiecția acesteia din urmă pe axa temporală, un inextricabil amestec de document și fantezie substituind

Scanned with OKEN Scanner

acum experienţa. **B.** continuă aşadar să examineze tot un „blestem de destin", o „groapă" istorică, o văgăună metafizică şi geopolitică fără ieşire, un context istoric coroziv transformat, printr-un secular cerc vicios, în cadru societal şi mai apoi într-o maladie geopolitică şi chiar ontologică. Prizonieră a unui greu „blestem istoric" („Istoria e o întâmplare cu târfe/ Să fim târfele acestei întâmplări"), lumea aceasta e o lume a unei nesfârşite căderi (a „transdescendenţei", M. Popa) şi a unei infinite singurătăţi (colective). Bolnavă în articulaţia ei profundă, ea se descoperă a fi iremediabil sedusă de emanaţiile perverse ale propriei descompuneri, de însăşi disoluţia ultimelor ei principii – *Princepele* e expresia (de o otrăvită frumuseţe şi de o sfâşietoare tristeţe) a deznădejdii ontologice tocmai a unei asemenea lumi. Denunţându-i pe toţi puternicii trecători pe aici, despoţi (fie şi luminaţi) „ce clădeau pe nisip mişcător şi se comportau ca atare", măcinaţi numai de o „nesfârşită poftă de a avea", **B.** nu propune un principe *ideal*, ci preferă să caute motivele eşecului conducătorilor *reali* ai acestui pământ: „De fapt *Princepele* ar trebui să evoce în versiunea valahă toată acea otravă bizantină, după care exista o nostalgie, cu siguranţă, la fanarioţi şi chiar va fi fost prezentă în inima domnitorilor pământeni". E aici într-adevăr un foarte târziu şi degenerat Bizanţ după Bizanţ, fermentând în pofte zadarnice după măriri apuse şi colcăind de rele năravuri, toropit în „somn şi moarte", dizolvându-se veneţian în nefiinţă (nu întâmplător *Săptămâna nebunilor* va încheia fresca la Veneţia). În acest „loc de exil, provincie pierdută a universului" unde, înainte de Istorie, Ovidiu al lui Vintilă Horia mai putea încă învăţa credinţa, „istoria amarnică" nu mai îngăduie nici o credinţă, nici un ideal şi nici un caracter, după cum lipsa de caracter, credinţă şi ideal blochează însăşi istoria departe de orice vârstă eroică. Un rău letal germinează în toate, locuri, lucruri şi fiinţe, căci totul acuză aici un fundamental deficit de *Substanţă*, de *Realitate*, de *Fiinţă*. Timpul pare a fi încremenit definitiv în rele făgaşuri, viaţa e un delir inconsistent al febrei de a poseda totul, fără a da nimic în schimb, „trista şi trecătoarea putere" e şi ea „numai o părere, un vis scurt sau lung" retezat mereu de o secure dinafară, iar aurul e singurul fluid vital: când acesta dispare, totul piere. Condamnată la înţelegerea lucidă a propriei condiţii şi la memoria propriei non-existenţe, această lume-umbră nu e decât un plaur manevrat de curenţii istoriei, îngăduind cel mult sumeţiri ale gândului, nu şi fapte. Halucinante în vitalitatea lor nesănătoasă, de strigoi, personajele mărturisesc, în ciuda culorilor violente în care sunt pictate, o dramă similară. Dintre ele se detaşează două figuri de maximă complexitate, a Principelui şi a favoritului său, protagonişti ai unui *sui-generis* pact diabolic. Metaforă chintesenţială a otrăvii bizantine inoculată de sabia turcească, Principele e un *avant la lettre* „patriarh în toamnă" ce rezumă semnificaţiile esenţiale ale demonstraţiei. Simbol şi psihologie deopotrivă, el îşi desfăşoară dialectica voievodală (între biruri, trădări, peşcheşuri şi abuzuri) într-o manieră tipică acestei zone, strivită de umbra grea, de ancear, a Înaltei Porţi. Mizantrop absolut, epicureu sleit şi putred, cinic feroce şi depravat timpuriu, dar ros de „boala purpurei", de o strălucită inteligenţă şi cultură (ruptă însă de sevele vii ale realităţii), el are „un unic scop: să domnească, şi o unică speranţă: să scape". Structură complet autotelică, ostilă oricărei deschideri salvatoare, „Dumnezeul lui e gâdele şi dreptatea sa: corupţia". Exemplar fanariotă la exterior (şi deci paradigmatică), aventura Principelui capătă însă nuanţe noi în intensiune (sporind astfel forţa parabolei), căci autorul strecoară cu iscusinţă „în sufletul Principelui un grăunte de inefabil" (E. Simion). Graţie acestuia, prinţul izbuteşte să-şi transgreseze speţa de pur prădător de elită (căreia îi aparţine prin naştere şi creştere), de o lăcomie obtuză şi chivernisită, văduvă de orice alt sentiment sau aspiraţie (aşa cum sunt membrii familiei sale) şi să spargă astfel relieful plat al cronicii de epocă, devenind o veritabilă figură tragică. Fizionomie rece şi stearpă, dominată de semnul plumburiu al lui Saturn, sceptic şi dezabuzat, histrion osândit la o privire otrăvită de spectacolul lumii, Principele e măcinat de îndoială. Manipulator superior şi lucid al naturii efemere a lumii sale, el e însă într-o şi mai mare măsură copleşit de o grea „melanholie", boală regală a unei superiorităţi intelectuale inoportune în biografia sa. Şi asta pentru că, solipsist radical („viaţa e o zăbavă în dulcele adevăr care ne place"), „locuit" de un enorm

Scanned with OKEN Scanner

vid interior, de un gol înghețat și de o lipsă absolută a sufletului și a ființei cum literatura teologică nu-i atribuie decât diavolului, prințul e un demon trist, torturat de conștiința falsității și imaterialității lui și ale regatului lui și bântuit de o neagră nostalgie după o veșnic inaccesibilă umanitate. Această neputință de a-și adormi luciditatea și de a-și stinge greața de lume și de sine, această teribilă povară a *nihilului* (atât de modernă și în același timp atât de veche pe aceste meleaguri), îl împinge necontenit să caute o scăpare în orice exces, oricât de monstruos: pentru că nu *poate* să facă binele, va face răul de dragul răului, sfârșind în cele din urmă în nebunie ucigașă. Fundamental *singur* (condamnat la iadul propriului neant sufletesc) și surmenat intelectual de eclectismul minor (dar amețitor) al acestei răspântii de filosofii și religii, de speculația atât de înaltă încât cade în grosieră superstiție, Principele mai e totuși sensibil la o singură ispită: speranța *dăinuirii* în spirit și/ sau faptă, adică a unui *plus de ființă și adevăr* – în fond, a *mântuirii*. Ademenit de Ottaviano (pe cale erotică și intelectuală) cu această supremă speranță (și iluzie), Principele e atras în „fandasii nebunești", plătite de țară cu un greu preț și de el cu viața, pentru că Diavolul nu-și respectă niciodată promisiunile, perpetuarea Ființei nestându-i în puteri. Când vraja Diavolului dispare (o dată cu acesta), Principele se descoperă complet pustiit, în plan istoric, psihologic și metafizic: ca și lumea pe care o guvernează, se prăbușește definitiv în neant. Înger căzut stăpânitor peste Iad, dar râvnind „sub pecetea tainei" la Cerul pierdut, Principele e atins de un hybris tragic (erotic și intelectual) care-l umanizează și-l individualizează, fără a-l răscumpăra, dar și fără a-i răpi din exemplaritate. Semănând în lume doar ceea ce e în el (cum nici în el nu e decât ceea ce a luat din lumea prin care a trecut), Principele e, ca și ceilalți, o victimă și o unealtă a istoriei blestemate a locului. Dacă Principele e un demon în ordine istorică (și un *ucenic*), în schimb messer Ottaviano, *maestrul*, e însuși Diavolul (cum e mereu numit), marele principiu metafizic al Răului, apostolul Neantului și Nihilului, Anticristul sub semnul căruia (vezi biserica pictată cu chipul lui) stă, paradoxal, întreaga Creație în aceste vremuri integral profane și de aceea, cu desăvârșire disperate. „Om fatal" și „geniul rău al Principelui", avatar al aventurierilor celebri, degajând izuri grele de Renaștere expirată, psihopat cu puteri de bazilisc, efeb androgin și invertit, angelic și demonic, corupt și inocent, orgolios și umil, amenințător și vulnerabil, atotputernic și fragil, messer Ottaviano e o reușită majoră a romanului. Tulburătoare „ispită occidentală" pentru niște „București" înecați într-o lene tâmpă și primitivă (prefigurând perena dramă locală a formelor fără fond), având toate datele teologice ale prezenței diavolești, el e mai mult și totuși mai puțin decât un om. „Numai spirit" (dar fără *suflet*) și eros pervers, fascinant în superbia-i înghețată, principiu al unei Rațiuni dizolvante și al unei cunoașteri sterpe și maligne ce distilează înșelătoare cocktailuri intelectuale, agent al morții, al descompunerii, al falsității și al minciunii, messerul e un Mare Arhitect invers, opus Divinității. Bovaric „sclav al ideii de putere" (și astfel veritabil prototip al *dictatorului*), Ottaviano e un vizionar mefistofelic, incapabil să aducă în ființă nălucile gândului. Aparent nobile, planurile sale grandioase sunt complet lipsite de *Realitate* și, ca atare, prin inadecvare, numai criminale. Numai criminală e și Puterea, abuzivă și cinică, al cărei apologet este, căci nici o Putere și nici o Construcție (în gând sau materie) nu se pot împlini, clădite pe nisip mișcător și împilare. Adevărați „Regi blestemați" autohtoni, practicând toate viciile celor apuseni (nu însă și virtuțile lor), Principele și Ottaviano sunt doi „demoni mărunți" (prin forța împrejurărilor), doi diavoli surghiuniți aici, „la capătul pământului" și destinați unul altuia, dublând astfel un Rău istoric cu unul supraistoric. Trimiși să corupă o lume („corupe tot ce se poate corupe"), ei nu sunt, în ciuda puterii lor discreționare, decât niște prezențe-*absență*, căci nu există și nu *pot* exista. Aceasta e de fapt reala lor tragedie și adânca lor suferință. Fără trecut, viitor sau vreo legătură *autentică* cu prezentul, ei nu sunt decât pseudomorfoze, umbre pe peretele unei peșteri, conștiente însă de caracterul lor iluzoriu, niște morți vii, trăindu-și deja damnarea și infernul personal cu o intensitate dantescă, ce merge până la turbare și nebunie. Prinși în dansurile lor nupțiale ca două cobre regale stârnite de flăcările patimii, cele două personaje evoluează într-un sacadat *paso-doble* ce dă nervul întregii cărți. Însă sexul, aurul și puterea nu sunt decât tot atâtea

Scanned with OKEN Scanner

încercări nereuşite de a sparge monotonia cumplitei lor condiţii, tot atâtea evadări ratate dintr-o ontologie a NE-Fiinţei. De aici, basmul şi povestea filosofică se metamorfozează într-un aspru pamflet politic la adresa oricărei Puteri rupte de Realitatea pe care pretinde că o reprezintă şi de orice Ideal, şi care sfârşeşte, inevitabil, ca agent al Neantului. „Suflet–pereche al Principelui", fiinţă vie şi diavol, Ottaviano poate fi citit şi ca o voce a inconştientului acestuia. Dacă iniţial Principele mai conserva ceva din elementarul instinct al supravieţuirii, apariţia messerului îi înlătură ultimele reţineri. Astfel, triumful lui Ottaviano duce în final la anihilarea ego-ului (şi a lui însuşi), la prăbuşirea în haosul nebuniei. La celălalt pol al conştiinţei sfâşiate a Principelui („în fond, Principele e un principiu cu doi termeni în continuă zbatere şi contradicţie"; „înalta sa confuzie de spirit îi conţine pe amândoi"– V. Taşcu) stă „îngerul său bun", Ioan Valahul. Prezenţă concretă şi totodată principiu psihologic (voce a superego-ului) şi metafizic („rege al astrelor", ca şi Ottaviano), Ioan e personajul „sănătos", simbol compensator (necesarmente mai puţin pregnant în economia demonstraţiei) al cuminţeniei autohtonilor, un fel de mag sadovenian care, deşi învins, rămâne prin austeritatea desenului. Ca şi *Istoria ieroglifică*, *Principele* e (şi) un roman cu cheie. Totuşi nu filigranul referenţial primează şi nici epicul. Deşi surprinse în memorabile tablouri (adevărate „secvenţe romane" de asfinţit de imperiu), evenimentele compun nu atât scheletul cărţii, cât o „curgere" subterană menită să cimenteze, subtil şi discret, elementele din care reînvie, rotundă şi totuşi deschisă, o *întreagă lume*. În fond, dincolo de morala fabulei, aceasta e cea mai mare realizare a lui **B.**, evocator baroc, strălucitor şi vitriolant, al lumilor meridionale în amurg. „Naraţiune pătimaşă şi colorată" (E. Simion), descinsă dintr-o viziune post-mateină, apocaliptică şi expresionist-grotescă (la limita suprarealismului), *Principele* vine să (re)creeze un fastuos şi dezgustător fanariotism, real şi totodată fantastic, şi să închidă cu har în cuvânt întreg sufletul inefabil al unui Levant ce putrezeşte lent, aruncat pe malul unui sfârşit crepuscular de Istorie. Autonomă şi sfărâmată în perspective multiple, savant combinate, temporalitatea vibrează în propriile-i ritmuri. Nenumăratele glasuri ale lumii reprezentate sunt reunite într-un deconcertant polifonism ce convoacă întregul univers senzorial la elaborarea atmosferei. Însuşi amalgamul ezoteric (citat exhaustiv, de la alchimie la Zohar) e mai mult un element de atmosferă, căci **B.** nu e un autor ezoteric, ca Sadoveanu, ci un devot (ca puţini la noi) al descrierii, al atmosferei şi percepţiei lumii în toată poezia copleşitoarei ei materialităţi. Fiinţând, mai mult ca alte cărţi contemporane, prin stil şi limbă, *Principele* e practic o operă intraductibilă. Fraza e luxuriantă, iar limba (somptuoasă sau de extracţie joasă) expresivă până la durere. Supusă poate greşelii sub raport istoric, limba din *Principele* „este aici o sinteză prototipică de particularităţi cronicăreşti şi de neologisme, o ipoteză plauzibilă şi coerentă, gândită estetic, nu exclusiv documentar" (Fl. Manolescu). Derealizând discursul narativ şi ficţiunea însăşi şi risipind o enorm de bogată substanţă numai pentru a putea vorbi despre *Absenţă*, *Principele* e aşadar mai presus de orice „locul unei comedii a limbajului cum n-a mai fost alta" (C. A. Mihăilescu), o comedie care vine să regizeze minuţios o adevărată *„criză a lecturii* pentru a invoca o *criză a Istoriei*" (M. Odangiu). Alegorie politică şi poem romanesc înrudit cu romanul sud-american (dar individualizat printr-un spor de Istorie şi printr-o estompare a Mitului, ca şi prin carnaţia specifică acestui meridian), *Principele* se înscrie într-o bogată tradiţie locală a parabolei istorice (ce merge de la Cantemir, Budai-Deleanu ori Sadoveanu până la Ştefan Agopian, Silviu Angelescu sau Alex. Mihai Stoenescu) ca un moment de referinţă al genului, o exemplară întrupare artistică a fascinaţiei „princiare" a literaturii române, un tulburător lamento pentru un tragic destin colectiv şi un sever avertisment pentru epocile care, uitându-şi trecutul, se văd condamnate să-l repete.

EDIŢII: *Principele*, Bucureşti, 1969 (ed. a II-a 1971, ed. a III-a 1972, ed. a IV-a 1974, ed. a V-a 1977, pref. de C. Ciopraga, tabel cronologic de Liviu Călin); *Principele*, prefaţă, curriculum vitae, bibliografie de Aureliu Goci, Bucureşti, 1994; *Principele*, Bucureşti, 1998. Un fragment e reprodus în I. Vlad, C. Robu (ed.), *Romanul românesc contemporan. 1944–1974*, Bucureşti, 1974.

TRADUCERI: germană (Klaus Bochmann), 1974; maghiară (Veress Zoltán, Premiul Uniunii Scriitorilor), 1975.

Scanned with OKEN Scanner

REFERINȚE CRITICE: **a)** bibliografia esențială în: E. Manu (ed.), *E. Barbu interpretat de...*, 1974; I. Stoica, *Literatura română. Ghid bibliografic*, 1982; L. Leonte, *Prozatori contemporani*, I, 1984; M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu, *Dicționarul scriitorilor români*, I, 1995; **b)** alte studii punctuale, volume, sinteze: M. Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, 1971 (ed. a II-a 1977); M. Bucur, în „Săptămâna", nr. 168, 1974; Tr. Podgoreanu, în „Convorbiri literare", nr. 11, 1975; Sultana Craia, în „Luceafărul", nr. 7, 1975; I. Lotreanu, în „Tribuna", nr. 30, 1975 și „Orizont", nr. 24, 1976; R. Munteanu, în „Ramuri", nr. 1, 1975; Dan Mutașcu, în „Cronica", nr. 20, 1975;C. Sorescu, în „Steaua", nr. 9, 1975 și „Amfiteatru", nr. 8, 1975; D. Teodorescu, în „Ramuri", nr. 1, 1975; A. Marino, în „Limbă și literatură", I, 1976; E. Simion, *Scriitori români de azi*, 1976; A. Cosma, *Romanul românesc și problematica omului contemporan*, 1977; V. Tașcu în M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu (coord.), *Scriitori români*, 1978; E. Manu, *Eseu despre generația războiului*, 1979; I. Mustață, în „Luceafărul", nr. 28, 1983; L. Valmarin, în „Săptămâna", nr. 8, 1984; M. Odangiu, *Romanul politic*, 1984; M. Nicolau, în „Limbă și literatură", II, 1985; Irina Petraș, în „Astra", nr. 3, 1985; A. D. Rachieru, *Vocația sintezei*, 1985; A. Sasu, M. Vartic (ed.), *Romanul românesc în interviuri*, I, 1985; M. Muthu, în „Tribuna", nr. 1, 1985; M. Vaida, în „Luceafărul", nr. 32, 1986; A. I. Brumaru, în „Luceafărul", nr. 28, 1987; I. Rotaru, *O istorie a literaturii române*, III, 1987; T. Tihan, *Apropierea de imaginar*, 1988; A. Cosma, *Romanul românesc contemporan*, 1989; Al. Piru, *Istoria literaturii române*, 1994; M. Ungheanu, *Scriitori la miezul nopții*, 1996; C. Bărboi, R. Chiriacescu (ed.), *Dicționar antologic de prozatori*, 1998; G. Grigurcu, *Amurgul idolilor*, 1999; I. Vlad, *În labirintul lecturii*, 1999; D. Micu, *Istoria literaturii române*, 2000.

L. D. R.

PRINS — Roman de Petru Popescu, apărut la Editura pentru literatură din București, în 1969. Autorul exilându-se în Statele Unite (unde a făcut o carieră de excepție), romanul a căzut sub incidența unei interdicții de circulație publică, el continuând să fie totuși citit în mod confidențial, mai ales de către tineri. A fost reeditat abia în 1996, la Editura 100+1 Gramar din București, cu o *Scrisoare-prefață* a autorului și cu o postfață semnată de Mihai Ungheanu. Autobiografia autorului, atașată acestui volum, menționează traduceri în poloneză, cehă, slovacă etc.; din păcate, datele biobibliografice precise ale acestor volume nu ne-au fost accesibile.

Prins e al doilea – și ultimul – roman al lui **P. P.** pe care prezentul *Dicționar* îl consemnează, după *Dulce ca mierea e glonțul patriei*, a cărui prezentare a fost inclusă în volumul I. Cu toate acestea, el trebuie citit ciclic, ca un început de serie, care se continuă cu *Dulce ca mierea...* și cu *Sfârșitul bahic* (1973). Receptarea critică a romanului s-a făcut la noi în doi timpi, al doilea fiind întreprins chiar de către autor, în *Scrisoarea-prefață* care însoțește reeditarea din 1996. Aici, scriitorul – „*Zeu printre blocuri*", după titlul volumului său poetic de debut (1966) – se autodefinește „ca un scriitor muscular, vital, pe șleau și fără rușinea sentimentelor lui", practicant, în 1969, al unui citadinism insurgent, ostentativ, insolit pe ansamblul „curioasei prejudecăți românești, [conform căreia] adevăratul scriitor nu se poate naște decât la doi pași de un staul". Tot prefața din 1996 ideologizează tema romanului – drama omului prins între vestea că are cancer și sfârșitul său iminent -, prezentând-o ca pe o metaforă politică: „Generația mea se simțea «prinsă», capturată. Fără o spargere a zidurilor, nu putea urma decât o moarte lentă – metafora centrală a romanului: cancerul care-l răpune pe protagonist." Citit la rece, romanul nu confirmă această perspectivă de abordare, deși există o inserție care ne-ar putea duce spre o asemenea pistă de lectură („A trebuit să mor ca să-mi dau seama că de fapt n-am trăit"): protagonistul trăiește o viață mult peste medie (apartament primit de la stat, autoturism în vremea primelor Dacii, independență profesională), și nu-și pune nici o clipă problema evadării sau măcar pe aceea a unui tratament medical într-o țară occidentală. Lipsesc din roman, spre cinstea autorului, și remarcile insidioase la superioritatea lumii occidentale (haine din pachet, blugi etc.), cu care prozatorii epocii făceau cu ochiul cititorilor avizați, și nu numai. Roman strălucit, singular, *Prins* nu are nevoie de asemenea excrescențe, fiindcă trăiește exclusiv prin superioritatea propriei sale arte: a construcției în primul rând (foarte bine scris, romanul menține o tensiune constantă până la capăt, în ciuda temei voit monocrome), și a analizei de caz în al doilea. Sub acest din urmă aspect, partitura literară e realmente dificilă, fiindcă descrie, aproape non-evenimențial, un proces de dispersie, prin intermediul realismului de notație. Inginerul bolnav, protagonistul romanului (nicicând numit pe numele său propriu), e un extrovertit pragmatic, surprins de

Scanned with OKEN Scanner

o interioritate nesigură. Drama lui e mai degrabă sartriană (epoca fiind puternic marcată de existențialism): „pus în situație" de vestea iminentei sale dispariții fizice, el își trăiește sfârșitul nu vizionar, ci pragmatic. Nu înfruntă viața, contrapunându-i filtre imaginare (vise, viziuni, nostalgii, proiecții), nu evadează, ci așteaptă aparent calm chemările negre din interiorul său, lăsând „străinul" să lucreze indisios până la capăt. Dedublarea e rezolvată tot pragmatic: realmente superior prin structura sa lăuntrică, Inginerul punctează sfârșitul cu gesturi precise: își vinde mașina, demisionează de la serviciu, trăiește o ultimă iubire, își caută prietenii, consultă, aproape pasiv („Mă speria propria mea pasivitate"), medici. „Energia" sa „subterană" („stratul bazal al artei" – cum va numi scriitorul „căutarea, visarea, dorința nesatisfăcută și chiar sălbatică de a scăpa din granițe, din șabloane [...] trasate de alții, din obișnuință") e, de aceea, eminamente virilă: în ciuda finalului erotic cam melodramatic, sentimentul major care domină romanul e acela al camaraderiei masculine, nu al iubirii. Protagonistul are certitudini existențiale ferme, echilibrate, înainte chiar ca iminenta moarte să le fi esențializat: „...N-am cunoscut prețul vieții până când n-am fost amenințat cu moartea. La mine e exact pe dos. Cunoșteam, înainte de a afla că boala mea e mortală, prețul vieții." Pentru Inginer, drama morții e una a lucidității filtrate prin pragmatism și acțiune („realism victorios" – va spune I. Negoițescu): stăpân pe propria sa persoană, care nu are, pentru el, nici o penumbră, protagonistul descoperă subit că în interiorul său poate sălășlui și un al doilea eu, a cărui progresie către neant îi scapă: „Îmi pierd identitatea în fața morții, nu mai sunt eu, mă pierd pe mine însumi." Sub aspect literar, partitura descrierii acestei dedublări e foarte dificilă, fiindcă repudiază din capul locului derapajele vizionare, glisajele onirice: totul se petrece la suprafața conștiinței, chiar și opacizarea ei, intrarea ei în agonie: „Înșurubat în groaza lui ca un vapor într-un taifun. Lovit de plinurile și supt în golurile furtunii. Pârâind din toate încheieturile. Dat peste cap și pus iar în picioare de oceanul orb. Făcut jucăria răului... Nevinovat." Tipologic, romanul confirmă o apoteoză a virilității, anunțată în volumul de poeme *Zeu printre blocuri* și întărită de celelalte cărți scrise de către **P. P.**. Zona întâlnirii dintre El și Ea e sexul. „Ca orice bucureștean, inginerul fusese un erotic precoce." Femeile se disting prin rafinament erotic și prin dexteritate psihologică nuanțată: subtile, dizolvă bărbatul în vârtejul inefabil al ingenuității, pe care aceștia, din pudoare, și-l refuză. Nematerne și neposesive, sunt partenere perfecte în coregrafia citadină, funcțională, a hormonilor. Un mare protagonist al romanului e însă orașul: Bucureștiul, „sălbatic", trepidant, puternic. Nu poți face abstracție, citind romanul, de grupajul programatic *Datoria față de oraș*, publicat de **P. P.**, I. Negoițescu și Adrian Marino în numărul din 8 mai 1969 al revistei *România literară*. Cu țintă precisă – subminarea prejudecății rurale exclusive din proza românească – , cele trei eseuri restabilesc „tradiția urbană" (I. Negoițescu) a prozei noastre artistice, într-un moment de liberalizare a constrângerilor politice și tematice, pe care „minirevoluția culturală" din 1971 o va strangula din nou. „...în timp ce la sat – scrie A. Marino – adevărul, ideea sunt date, revelate, însumate unei viziuni centrale, categoriale, spiritul citadin transformă ideea într-o experiență personală, irepetabilă, aproape într-o «aventură» [...] Omul de sat este omul reflexelor milenare, al gesturilor și atitudinilor mentale stereotipe; omul de oraș, omul ideilor, este spontan, mobil, imprevizibil." Tot aici, **P. P.** „deplânge...lipsa urbanității spirituale" din proza românească a timpului, definind-o ca pe „complexul psiho-intelectual specific indivizilor rezidenți în mari aglomerări umane", echivalent cu „incoerența și discontinuitatea" provocatoare a ritmului vital: „...viața urbană radicalizează latura teoretică a individului, reliefează gândul și îl proiectează în acțiune". Urbanitatea presupune un nou stil, un nou mod de a așterne cuvintele pe hârtie: „Căutăm la scriitor reflexul existențial urban, care e momentan, personal, instantaneu, conștient." Ca o consecință, cancerul celulelor nebune, galopante din boala Inginerului din *Prins* poate fi interpretat ca o metaforă a citadinismului său devorant: ca și orașul, bezmetic, hărțuitor, imprevizibil, celulele din corpul său se hipertrofiază fără logică, până în punctul în care supradezvoltarea exuberantă debordează în extincție.

Scanned with OKEN Scanner

EDIȚII: *Prins*, București, 1969; ediția a II-a: București, 1996 (cu o *Scrisoare-prefață* a autorului, un *Curriculum Vitae* și cu o *Postfață* de Mihai Ungheanu).
REFERINȚE CRITICE: V. Ardeleanu, în „Steaua", nr. 3, 1970; Dan Cristea, în „Argeș", nr. 2, 1970; S. Damian, în „România literară", nr. 9, 1970; R. Enescu, în „Familia", nr. 2, 1970; A. Marino, în „România literară", nr. 4, 1970; I. Negoițescu, în „Luceafărul", nr. 4, 1970; C. Regman, în „Tribuna", nr. 1, 1970.

St. B.

PRINȚUL GHICA — Roman de Dana Dumitriu. Redactarea este precedată și însoțită de o foarte serioasă documentare începută în anul 1976 („s-a comportat ca un istoric", mărturisește Nicolae Manolescu), care include cercetarea arhivelor, călătoriile de studiu pe urmele protagoniștilor, dar și – pentru a avea asupră-i instrumentele necesare – căutarea și achiziționarea unor documente rare din epocă. Romanul în trei volume a apărut la Editura Cartea Românească din București în 1982, 1984 și 1986.

Pentru că folosește ca material epic o perioadă din viața reală a lui Ion Ghica (de la 1858 la 1866, adică de la reîntoarcerea din exil până la abdicarea lui Cuza), așadar o perioadă istorică plină de semnificații atât pentru biografia prințului, cât și pentru cea a țării, se poate spune cu îndreptățire că *Prințul Ghica* este, la nivelul cel mai cuprinzător, un roman istoric. Spre deosebire, însă, de orientarea majoritară a prozei istorice românești, **D. D.** nu valorifică perioada aleasă atât sub aspectul de vârstă eroică (deși nu-i rămâne străină intenția de a surprinde procesul de eroizare, de intrare în legendă, mai ales în cazul lui Al. I. Cuza), cât – pierzând în grandoare, dar câștigând în consistență epică – sub cel de epocă democratică, de tranziție și de întemeiere constituțională (de unde extraordinara, frapanta actualitate a cărții). Rămânând, în sensul deplin al termenului, o frescă istorică și încă una de mare forță (care prinde, în aceeași secvență temporală, destinele personalităților de anvergură ale momentului: Cuza, Kogălniceanu, C. A. Rosetti, C. Negri, clanurile boierești Ghica, Golescu, Brătianu, figurile scriitorilor Alecsandri, Bolintineanu, Alexandrescu etc.), prin interesul arătat construcției instituționale și de mentalitate, jocurilor de putere și felului în care acestea modelează biografiile umane, *Prințul Ghica* este, deopotrivă, roman politic și roman psihologic. Sub raportul *narațiunii psihologice* (pe care **D. D.** a practicat-o, cu foarte bune rezultate, în volumele anterioare: *Migrații*, 1971, *Masa zarafului*, 1972, *Duminica mironosițelor*, 1977, *Întoarcerea lui Pascal*, 1979, *Sărbătorile răbdării*, 1980, dedicându-i, totodată, o remarcabilă cercetare, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, 1976), *Prințul...* dovedește înzestrarea de excepție a autoarei. Construind zeci de personaje, unele sub constrângerea documentului, altele imaginare (sau, cu una din frazele din fin estompata poetică implicită a romanului: „cu figuri de pe aici și de dincolo, un șir de portrete «semnificative», ciugulind din realitatea trăită câte ceva, din cea livrescă altceva, din amintiri și din închipuire"), autoarea reușește performanța, rar întâlnită în proza de la noi, de a le păstra varietatea și consistența. Atât în realizarea fiecărui personaj în parte, cât și în relaționarea dintre ele, autoarea nu folosește contrastele puternice și cu atât mai puțin principiul antitezei; mai verosimil și, totodată, mai dens din punct de vedere psihologic, **D. D.** preferă o tehnică a acumulărilor lente și portretistica prin nuanțe („mici reacții de o clipă care, de fapt, ne formează"), lucrate filigranat, ceea ce creează efectul că fețele personajelor (fie oricât de diferite între ele) au un punct de bună îmbinare, că ele nu generează rupturi, ci complementaritate, într-un „amestec de profunzime și flecăreală". În consecință, nu vor apărea nici severe raportări conflictuale la lume, ci doar forme mai ușoare, suportabile (oboseala de viață, „lehamitea aristocratică", sentimentul de înstrăinare) ale unui rău de existență îmblânzit adesea în melancolie, a cărui expresie reprezentativă poate fi considerată *starea de exilat* (într-un sens, desigur, nu doar politic, ci și existențial). De altfel, pe lângă personajele ce au trăit în exil, continuând să îl considere experiența de viață hotărâtoare, în cadrele căreia încă se află (Ghica însuși se recomandă ca fiind „de profesiune exilat"), există în roman un foarte interesant personaj – polonezul Gradowicz, dragomanul consulatului francez – a cărui funcție suplimentară, simbolică, este aceea de a sublinia tocmai condiția de exilat (într-un sens arhetipal) a ființei umane : „Și

Scanned with OKEN Scanner

Valahia îl înghițise, era în burta chitului și chitul îl devora încet, cu tandrețe, și lui îi făcea plăcere această asimilare sigură, binevoitoare – da, trebuia să recunoască, Valahia nu-l obligase, poate pe nici un exilat țara găzduitoare nu-l obligă, dar o anume tandrețe reciprocă se născuse, ca între o mamă și un copil rătăcit de părinți – o mamă bună, blândă, primitoare, dar cu conștiința că face un bine, un gest de adopțiune, nu o oficială tutelă – și un copil tânjitor după alte meleaguri, dar de fapt înrobit acestei călduri sentimentale până devine viciu". Rareori când își pun problema singurătății ori a fragilității lor personajele părăsesc etica reținerilor, sub imperativul căreia se află îndeobște, pentru a da curs emoțiilor înalte, patetice, precum se întâmplă – spre exemplu – în rugăciunea Saşei, soția lui Ghica, unul dintre personajele importante ale cărții (protagonista unor scene impecabil lucrate: întâlnirea cu veverița, alegerea pălăriilor etc.): „Doamne, (...) ține-mi în poala ta casa și copiii! Iartă vanitățile noastre, iartă nesăbuințele noastre! Nu ne alunga! Mă rog și pentru cei care s-ar putea să fie surghiuniți și pentru cei învingători, să-i aperi, să-i ocrotești, să le dai lumină. (...) Ține-mă, Doamne, să pot vedea toate astea mereu, pendula, covorul, tablourile: să pot mirosi și auzi liniștea asta, chiar plină de teamă cum este, să pot înfrunta frica și să nu uit. Poate este important cu ce amintiri venim dincolo, la tine! Poate contează!". În ce privește *romanul politic* (ce, dată fiind importanța acordată dialogului, dezbaterii, simpozionului, poate fi considerat, în același timp, ca o veritabilă proză de idei), sunt puse în pagină câteva dintre temele pe care proza momentului (care deseori s-a recomandat drept proză politică) le-a frecventat cu asiduitate: tema puterii, tema istoriei, tema revoluției (aici, revoluția pașoptistă). Întrebuințate într-o narațiune istorică, strâns împletite cu (dacă nu chiar determinate de) tema patriotismului (poate nu fără o intenție polemică la adresa contemporanilor, pentru care cel mai adesea Istoria era o lege obiectivă, iar Puterea o forță teribilă, în egală măsură mecanisme oarbe), eliberate de clișeele cu care le încărcase în special proza obsedantului deceniu, aceste teme capătă în *Prințul Ghica* strălucire. Fatal legat de țara sa, de „divinul lichid amniotic al Patriei", purtând „ca pe o cicatrice disperarea țării sale", Ghica este „un om care credea că are de construit o țară". Împotrivindu-se retoricii patriotarde, acelui „monopol al patriotismului" care „dă spirit nerozilor și șanse dizgrațiaților", prințul propune *dragostea cu discernământ* pentru că „discernământul sau spiritul critic dă conținut acestei iubiri iraționale uneori. Viața mea mi-o dedic cultivării acestor două lucruri în solul național: discernământul și eficacitatea. În ceea ce privește pasiunile, stăm destul de bine, oricum". Luptând mereu, uneori ironic, alteori deznădăjduit cu „sărăcia de idei și avuția de patimi care ne-au sfâșiat", fiind în imposibilitatea de a impune propriile idei în materie de iubire de țară, Ghica dă câteva replici foarte exacte și în felul lor necruțătoare atât în ceea ce privește deturnarea și relele identificări ale patriotismului („Brătianu, ca și Rosetti, socotesc Patria un bun exclusiv liberal și deci numai ei au dreptul s-o salveze" sau, ajutat de Bolintineanu, „nația este proprietatea guvernului"), cât și cu referire la specificul național („fatalism extrem de vital", „scepticismul voios, deznădăjduit și sănătos în același timp al acestui popor", „Am fost întotdeauna sceptici cu stăpânirea și, totuși, ne-a tulburat apariția ei publică", românul „știe atât de bine să critice și atât de repede să ovaționeze"). Tocmai din aceste motive, la care se adaugă lipsa exercițiului democratic, graba și lipsa de înțelegere a țărilor occidentale („Este – explică Ghica unui francez – un exercițiu care presupune îndelungi suferințe și sacrificii și, peste toate, vreme. (...)Nu puteți nega, domnule Le Cler, că țări civilizate ca Franța, Anglia au avut nevoie de decenii și chiar de secole pentru asta. Noi suntem cam grăbiți, iar dumneavoastră, occidentalii, chiar ne bateți din picior!"), țara nu trăiește, de fapt, un scenariu tragic („noi nu avem tragedii, avem probleme...probleme nerezolvate și un fatalism rezistent până la prostie"), ci mai degrabă o descurajantă comedie („La naiba, chiar nu putem scăpa niciodată de comedie?", se întreabă exasperat Bălăceanu). Or, aceasta înseamnă că modelul istoriei naționale nu se regăsește în opera lui Shakespeare („Shakespeare este o povară..."), incontestabil autorul cel mai citit (din care prințul uneori, amuzându-se, declamă) și mai vizionat de către protagoniștii romanului, ci textul acestui „englez afurisit" funcționează ca oglindă

Scanned with OKEN Scanner

ironică pentru un spectacol național oscilând între *operetă, vodevil, farsă* ori *carnaval*, cu rare, repede trecătoare episoade dramatice. De altfel, romanul întreg este mult îndatorat pasiunii pe care autoarea a avut-o pentru teatru („am vrut să fac actorie și încă mă fascinează mirosul de fard care umple sala unui teatru după ce a fost ridicată cortina", își mărturisește **D. D.** „una din slăbiciuni" într-un interviu acordat lui Florin Mugur) și pe care n-a avut niciodată îndrăzneala sau răstimpul necesar să o canalizeze spre creația dramaturgică. În *Prințul Ghica*, pe lângă viziunea explicită a lumii ca teatru („Lumea e o scenă luminată și el stă în culise și privește") și a politicii ca spectacol, uneori degradat, în forme de bâlci sau carnaval („Politica este o artă a culiselor, dar ceva trebuie să se petreacă și pe scenă pentru a justifica mașinațiile ei. Nu poate fi lăsată scena goală sau plină de actori împietriți în gesturi alegorice"), există mai multe niveluri modelate de suflul dramaturgic. Cu puține excepții, cea mai mare parte a romanului se petrece la teatru sau în spații care sunt aluziv ori adesea explicit considerate substitute ale acestuia, adică locuri de desfășurare a unor *reprezentații* (berărie, cofetărie, sală de bal, piața Teatrului, Parlamentul unde se produce „o largă deschidre a cortinei", salonul în care se organizează concerte etc.). Cu o viață trăită mereu la/ în spectacol, este de înțeles că personajele vorbesc despre teatru, folosesc termeni din lumea spectacolului, dau uneori replici din piesele vizionate și că, în general, au o slăbiciune pentru lumea teatrului. În ce îl privește, prințul Ghica (căruia la teatru „îi place locul, atmosfera, luminile oblice ale candelabrului, confuzia spațiului, îi place senzația acelei concilieri de scurtă durată cu lumea") se simte adesea actor pe scena politică, citează din învățăturile pe care le-a dobândit de la bunul său prieten, domnul Millo, și nu se dă în lături să improvizeze, împreună cu Bălăceanu, în tihnitul său conac de la Ghergani, o mică scenetă în care îl „joacă" pe Cuza. Vocea narativă întrebuințează ea însăși limbajul dramaturgiei, anunță intrări și ieșiri din *scenă* ale personajelor, începutul unor noi *acte*, are inițiative mai degrabă regizorale și chiar se joacă ea însăși complice cu cititorul transformat în spectator („Dar nu lăsați cortina să cadă. *Noi* mai rămânem cu coatele rezemate de rampă" – s.m., S. C.), sporind potențialul dramatic al acestui text care reclamă un scenarist. De altfel, chiar și unele procedee sunt împrumutate din teatru, precum acest „secret de «scenă»" deconspirat spre final: „Figuranții, în momentele de vânzoleală dramatică, stau în spatele actorilor, pe un fundal patetic și mormăie". Autoarea însăși procedase astfel în mai multe din momentele romanului, atunci când dublase sau intersectase dialogurile mari, înalte ale protagoniștilor cu vocile mărunte ale unor personaje precum valetul (foarte spumoasă scena în care un sfat de taină e compromis de valeții ce răstoarnă vasele și se împotmolesc în fructele glasate), ușierul, cerșetorul, bețivul etc. Toate acestea (la care am mai adăuga subtila rețea intertextuală, inclusiv cu o jucăușă trimitere la propriul roman anterior, *Masa zarafului)* sunt, desigur, realizările de finețe ale unui roman de mare forță, și tocmai această combinație ne face să-l asemuim unei splendide mașini de curse care, din cauza eleganței și rafinamentului exterioare, poate să ascundă necunoscătorilor marea sa putere.

EDIȚII: București, 1982-1986 (vol.I-III); București, 1996.

REFERINȚE CRITICE: Paul Georgescu, în „România literară", nr.51, 1982; Doina Curticăpeanu, în „Steaua", nr.10, 1982; Cornel Ungureanu, în „Orizont", nr.49, 1982; Mircea Scarlat, în „Amfiteatru", nr.12, 1982; Victor Felea, în „Tribuna", nr.10, 1983; Mircea Muthu, în „Steaua", nr.5, 1983; Al. Călinescu, în „Convorbiri literare", nr.6, 1984; Val Condurache, *Portret al criticului în tinerețe*, 1984; Marian Papahagi, în „Tribuna", nr.7, 1985; Ion Bogdan Lefter, în „Amfiteatru", nr.5, 1985; Mircea Iorgulescu, *Prezent*,1985; Lucian Raicu, în „România literară", nr.32, 1986; Doina Curticăpeanu, în „Steaua", nr. 2, 1987; Tia Șerbănescu, în „România literară", nr.16, 1987; Valeriu Cristea, în „România literară", nr.42, 1987; Gabriel Dimisianu, *Subiecte*, 1987; Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, 1987; N. Steinhardt, *Escale în timp și spațiu*, 1987; Anton Cosma, *Romanul românesc contemporan*, I, 1988; Monica Lovinescu, *Unde scurte*, IV, 1994; Liana Cozea, *Portretul unei doamne*, 2000.

S. C.

PRIVELIȘTI — Volum de poezii de B. Fundoianu, publicat, la Editura „Cultura Națională", cu subtitlul „Poeme", 1930, cu ajutorul lui Ion Minulescu, căruia autorul i-l și dedică, numindu-l „primul clopotar al revoltei lirice românești". Este însoțit de „un portret inedit de C. Brâncuși". Se deschide cu o importantă prefață a poetului, *Câteva cuvinte*

Scanned with OKEN Scanner

păduréţe, datată *Paris, 1929*. E singura carte de poezie tipărită de **F.** în limba română (din 1923, **F.** se stabileşte la Paris şi devine scriitor de limbă franceză). Versurile au fost scrise în perioada 1916-1923, la Iaşi şi – din 1919 – la Bucureşti. Pe coperta interioară apare menţiunea „1917-1923" (Un poem, *Provincie I*, fusese scris, totuşi, în 1916). Ediţia princeps cuprinde 48 de texte, organizate, cele mai multe, în şase cicluri: *Herţa*, *Sinaia*, *Provincie*, *Cântece simple: Mărior*, *Alte privelişti*, *Cântece simple: Vlaici*. O parte din poeme a apărut mai întâi în „Cuvântul liber", „Adevărul literar şi artistic", „Flacăra", „Puntea de fildeş", „Rampa" (între 1921-1922), „Contimporanul" (1923), „Integral" (1927), „Unu" (1928, 1930), altele au fost tipărite direct în volum. În volumul antologic **B. F.**, *Poezii*, alcătuit de Virgil Teodorescu, sunt introduse încă şapte titluri din periodice şi cinci din manuscrise, acestea din urmă apărute în revista „Steaua", nr.12, 1963. O altă ediţie, *Privelişti şi inedite*, îngrijită şi prefaţată de Paul Daniel, cumnatul poetului (Editura Cartea Românească, 1974), adaugă sumarului din 1930 douăzeci de titluri din periodice şi nouăzeci de titluri din manuscrise. O ediţie completă a poeziilor lui **F.** a apărut, cu un bogat aparat de note şi variante, sub îngrijirea lui Paul Daniel şi G. Zarafu la Editura Minerva din Bucureşti, în 1978, cu un studiu introductiv de Mircea Martin şi o postfaţă de Paul Daniel, care deţinea, în acel moment arhiva românească a scriitorului.

Citită, la apariţie, sub semnul tradiţionalismului liric (E. Lovinescu nota că „inspiraţia sa... e tradiţională, rurală am putea spune, cu boi şi bălegar, bucolică fără să fie idilică, cu peisagii de provincie moldovenească, în care numai accentul şi notaţia interesante, deşi cu influenţe argheziene, sunt moderniste"), poezia *Priveliştilor* le-a apărut interpreţilor următori ca fiind prin excelenţă reprezentativă pentru reacţia modernistă la clişeele poeziei „rurale". G. Călinescu (care-l aşează, totuşi, în *Istoria...* sa, la capitolul *Tradiţionaliştii*) vorbea chiar despre o „poezie pură" şi despre un „simbolism tradiţionalist" care „desconsideră tabloul şi exaltă simţurile care apropie pe om de viaţa lăuntrică a creaţiei", adăugând că: „Tradiţionalismul lui Fundoianu e un panteism olfactiv şi tactil, o îmbătare de exalaţiile vitale" şi făcând importanta observaţie că „în realitate, tradiţionalismul e o formă de modernism", întrucât poeţii noului „tradiţionalism" s-au format la şcoala sensibilităţii moderne, cu începutul în Baudelaire. În *Câteva cuvinte păduréţe*, însuşi poetul insista asupra ideii că, doar aparent „descriptivă", poezia sa „nu avea un model real", fiind în întregime rodul „invenţiei" şi opunând, ca „o protestare intimă împotriva peisajului mecanic, de gloanţe, de sârmă ghimpată, de tancuri", imaginea unei naturi „ridicate la o potenţă mai mare decât imaginea ei normală". Consideraţiile sale privind sintaxa poemului, construcţia textului, atrăgeau de asemenea atenţia asupra poemului „conceput ca un univers autonom, cu legile lui arbitrare, cu hazardul lui prevăzut", construit nu din „imagini" şi „emoţii", ci „din volume, din suprafeţe potrivite, din conjugări de echilibruri, din contacte precise, din ponderi măsurabile". Ca altădată Edgar Poe, în *Principiul poetic*, **F.** punea în prim plan tehnica alcătuirii poemului, iar exemplul arghezian al „cuvintelor potrivite" îi era şi mai apropiat. Lectura versurilor dezvăluie, într-adevăr, o distanţare faţă de universul doar aparent „tradiţional": satul sau târgul lui **F.** contrazic orice viziune idealizantă asupra lumii „rurale". Urâtul, diformul, prozaicul iau locul imaginilor mai mult sau mai puţin sărbătoreşti propuse de „tradiţionalişti". În ciclul *Herţa*, de exemplu, „boii tâmpi „pornesc în silă să spargă arătura", „îşi freacă somnul neisprăvit de stâlpi", câmpul e „pustiu şi negru", „viţa se ţine oloagă de araci", „şoseaua ca o talpă s-a rupt de-atâtea ploi", „trec porcii cei cu suflet de baltă spre noroi", de noroi sunt şi oamenii, omul „trece prin ziuă mediocru", „şi trec ţărani cu rapăn, ca nişte boi" etc. Regimul sub care situează „provincia" poetul e cel al inerţiei şi al stagnării, al amorţirii şi degradării a tot ce e marcat de prezenţa umană. Materialitatea „greoaie" a lumii se asociază cu somnolenţa şi încetineala mişcărilor, cu surzenia şi tăcerea. Tăcerea „cade în fiecare seară", „mucegăieşte în lucruri", „doarme cu genunchii în gură", „încremen(eşte) în casă" ca într-o salină. Această stare de inerţie şi somnolenţă ascunde însă o tensiune mocnită, de stihie doar aparent îmblânzită. În ciuda opiniei autorului, după care poezia sa ar fi un refugiu în „paradisul pierdut", spre care se orienta „cu capul întors de scârbă"

Scanned with OKEN Scanner

faţă de lumea din jur, starea „paradisiacă", de armonie şi echilibru, se manifestă doar la suprafaţă. Tema profundă a *Priveliştilor* este de fapt precaritatea conştiinţei umane ca forţă organizatoare a lumii, în faţa ameninţării puterilor elementare, a energiilor teluric-germinative ce tind să reia în stăpânire un teritoriu originar, răpit de om haosului dintâi. Celebrarea fertilităţii explozive (prezentă în câteva poeme) maschează de cele mai multe ori angoasa destructurării cosmosului, a haotizării lui, a reîntoarcerii la stările amorfe, din care fiinţa umană învinsă tinde să fie eliminată. Topografia „târgului" lui **F.** este expresivă din acest punct de vedere: el e situat în proximitatea naturii şi sub permanenta ei ameninţare: „Câmpul pustiu şi negru s-apropie de sat/ de parcă vrea prin garduri de lemn să se strecoare,/ să mai pătrundă încă o dată în hambare", „Şi iarba creşte prin podele, prin / ziduri crăpate, sparge bolovanii.../ Pământul iese-n faţă, se strecoară,/ creşte-n spărturi, se caţără pe zid, / şi, gras, se-ntinde pentru-a doua oară/ peste asfaltul biruit", „din curba lui, pământul s-a-ntins, se umflă creşte,/ şi cheamă către dânsul oamenii de noroi". Raţiunea umană însăşi apare asediată, perplexă în faţa stihiilor universale, a ceea ce poetul numeşte „figura nevăzută, teribilă, a forţii". Dacă, într-o asemenea situaţie, „târgul, cuprins de spaimă, muge" ori „cirezi halucinante mugesc de după vie", individul uman trăieşte o stare de confuzie mentală, de diminuare a conştiinţei treze, de uitare progresivă de sine, căzând spre condiţia elementar-haotică a lumii. Alături de ţipătul „fără sens" al cocoşilor, de porcii care „zac stupid într-o băltoacă/ ca haosul pe lume din nou să se desfacă", comportamentul uman e asimilat manifestărilor scăpate de sub controlul luciditătii, tentate de somn şi inconştienţă, de căderea într-un fel de haos mental: „Ileana care doarme cu porcii pe tărâţe... tot nu ştie decât să mulgă vaci", „vechilul tot nu ştie ce albă-i e nevasta", în casa bunicului, în care „ruga se amestecă cu mugetul din câmp", nepotul e „tâmp"... Afirmată uneori, voinţa de a refuza haosul e acompaniată de sentimentul precarităţii ei: „Vino să stăm de vorbă cât ne mai ţine vrerea/ ca mâine, peste inimi va izbuti tăcerea" *(Lui Taliarh)*. Solidaritatea în inerţie şi somnolenţă se manifestă şi la acest nivel, un poem vorbind despre „forţa lenevoasă de-a se căta pe sine", iar altundeva chiar fiinţa femeii iubite, pline de vitalitate, apărând ameninţată, în funciara ei fragilitate, de însăşi abundenţa roadelor unei naturi împlinite: „Te-aş fi-ncuiat în mine să nu te-mpingă-n noapte/ omida mătăsoasă din fructele prea coapte" *(Cântece simple: Mărior)*. Viziunea asupra timpului e dominată de acelaşi sentiment al precarităţii individualului în faţa presiunii energiilor nivelatoare: „E-aşa de lungă vremea de când nu mai e azi/ şi stearpă şi molâie ca o convalescenţă", „E provizoriu câmpul şi timpu-i provizoriu" *(Herţa, VII)*. Un remarcabil izomorfism al elementelor ce alcătuiesc universul imaginar al acestor poeme asigură unitatea şi forţa viziunii poetice, servite admirabil de o imaginaţie plastică de mare prospeţime, de acea capacitate de a sugera materialitatea şi culoarea păstoasă a lucrurilor. Intensificarea expresionistă a senzaţiei se simte peste tot în aceste poeme unde „priveliştea" devine adesea halucinantă, amintind – datorită şi unor elemente specifice târgului evreiesc moldovean – de viziunile picturale ale unui Marc Chagall sau, cum observa Ovid S. Crohmălniceanu, de „pânzele halucinante" ale lui Kokoschka. Acelaşi critic face trimiteri la lirica expresioniştilor Georg Heym şi Georg Trakl, scriind: „Calmul bucolic al naturii e numai aparent. Îndărătul elementelor, poetul, ca şi Heym, distinge stihiile la pândă, „figura nevăzută, teribilă, a forţii" – sau: „faţa bucolică a naturii, ca la Heym şi Trakl, capătă schimonoselile expresioniste, lăsându-ne să ghicim îndărătul ei o încleştare de forţe supraomeneşti". Voinţa de smulgere din universul inert al *Priveliştilor*, în strofe energice (din *Paradă*) în care se montează şi un vers rimbaldian din *Le Bateau ivre*, lărgeşte aria intertextuală şi de afinităţi a acestei opere, situate de critică la răscrucea mai multor experienţe lirice: „E şi naturism în ea, inclusiv naturism bucolic, şi simbolism şi simultaneism, şi ceva constructivism şi puţin suprarealism şi, mai ales, expresionism, fără ca vreunul dintre aceste isme să le înglobeze pe celelalte" (Mircea Scarlat). În context românesc, *Priveliştii* e o apariţie novatoare importantă, în ruptură cu mentalitatea tradiţională pe care o contrariază şi sfidează opunându-i indiferenţa şi tristeţea sub aparenţa „naturismului" şi procedând la o „naturalizare a omului, nu (...)

Scanned with OKEN Scanner

umanizare a naturii", depoetizând peisajul (Mircea Martin). Același critic a observat, urmând confesiunile poetului însuși, căutarea voită a stridențelor verbale, lipsa muzicalității, cultivarea frecventă a asonanței în locul rimei, dislocarea arghezian a sintaxei, dar și diferența față de poetica lui Arghezi: **F.** nu ar fi un meșteșugar de „cuvinte potrivite", ci unul care – după propria expresie – caută „volume, suprafețe potrivite". Relații se pot face și cu poezia lui G. Bacovia: „toamna bacoviană", care „spune-n ferestre 'of!'" apare la **F.** ca referință livrescă, însă înrudirea ține și de generalul sentiment al precarității ființei umane amenințate cu haotizarea; un „haos vrea să(-l) ducă" și pe omul *Priveliștilor* către „ziua primitivă de tină", numai că ordinea rațională a lumii umane e periclitată aici, în chip paradoxal, de un exces de *vitalitate* agresivă a exteriorului. Simpatizant al mișcărilor de avangardă, autorul acestei cărți se desparte însă de ele prin natura universului imaginar, opus programatic celui al civilizației mașiniste, și printr-o disciplină formală a versului, ce contrazice majoritatea demersurilor, destructurante prin excelență, ale avangardiștilor.

EDIȚII: *Priveliști*, poeme, 1917-1923, cu un portret inedit de C. Brâncuși, București, 1930; *Poezii*, Antologie și traduceri de Virgil Teodorescu, cu o prefață de D. Petrescu, București, 1965; *Priveliști și inedite*, Ediție îngrijită și prefață de Paul Daniel, București, 1974; *Poezii*, Ediție, note și variante de Paul Daniel și G. Zarafu, Studiu introductiv de Mircea Martin, Postfață de Paul Daniel, București, 1978; *Poezii*, I-II, prefață de D. Micu, tabel cronologic de Paul Daniel și G. Zarafu, București, 1983; *Priveliști*, Chișinău, 1999; Benjamin Fondane, *Paysages/ Priveliști* (Poèmes 1917-1923 – Poeme 1917-1923), Trad. de Odile Serre, Pitești, 1999.

REFERINȚE CRITICE: E. Lovinescu, *Critice*, VII, 1923; Idem, *Istoria literaturii române contemporane*, III, 1927; P. Constantinescu, *Scrieri*, III, 1969; Perpessicius, *Opere*, IV, 1971; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); M. Petroveanu, *Studii literare*, 1966; N. Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, 1968; M. Tomuș, *15 poeți*, 1968; Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, 1974; *Literatura română și expresionismul*, 1975; I. Pop, *Transcrieri*, 1976; M. Martin, *Identificări*, 1977; Idem, *Introducere în opera lui B. Fundoianu*, 1984; Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, 1983; M. Bucur, *B. Fundoianu – Benjamin Fondane*, 1985; Sultana Craia, *Orizontul rustic în literatura română*, 1985; D. Micu, *Modernismul românesc*, II, 1986; Cristian Moraru, *Ceremonia textului*, 1985; M. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, III, 1986; Gh. Grigurcu, *De la M. Eminescu la Nicolae Labiș*, 1989; Monique Jutrin, *Benjamin Fondane ou Le Périple d'Ulysse*, 1989; P. Răileanu, M. Carassou, *B. Fundoianu-B. Fondane et l'avant garde roumaine*, 1999.

I. P.

PROIECTE DE TRECUT — Al doilea volum de proză fantastică al Anei Blandiana, publicat în 1982, la Editura Cartea Românească. Oprită într-o primă etapă de cenzură, datorită substratului politic sesizat în unele texte, cartea va apărea totuși în urma decernării premiului Herder și va fi tradusă în mai multe țări occidentale, insistându-se pe caracterul său demascator. În 1995, volumul va fi inclus într-o antologie de proză fantastică apărută la editura „DU Style".

Raportată la orizontul de așteptare al cititorilor, proza **A. B.**, observa Doina Uricariu, a fost supusă la două tipuri majore de interpretare, determinate, cronotopic, de locul și momentul realizării lor. De o parte s-ar înscrie, astfel, critica estetizantă din România anilor de dinainte de 1989, de cealaltă lecturile apărute în Occident în care „*accentul a căzut pe rezistență, dizidență, samizdat și reliefarea Arhipelagului Gulag* [s. a.] din scrierile Anei Blandiana". O sintagmă propusă recent de Dan Cristea – aceea a *fantasticului politic* ca formulă individualizantă a fantasticului anilor '60 – încearcă să coreleze cele două direcții amintite mai sus între care precumpănitoare rămâne, totuși, cea occidentală. Mai complexă și fără a se lăsa epuizată de o variantă sau alta de receptare, proza **A. B.** rezistă tocmai prin sensurile care, simptomatic pentru creația de valoare, se refuză oricărui tip de contextualizare reductivă. Dincolo de forța de construcție epică a unui univers ce tranzitează între realitate și irealitate, de fragilitatea configurării unei geografii simbolice ce-și adună reperele dintr-un aievea convertit în fantastic cu limite instabile, fluidizate de jocul imaginației, de darul povestirii și desenul savant-al descrierii, de subtextul politic implicit sau considerațiile filosofice explicite, textele **A. B.** se susțin pe câteva imagini-cheie prezente și în poezie, un fel de metafore–simbol recurente prin care se dezvoltă coerent întregul edificiu ideatic al operei unei scriitoare bântuite de aceleași

Scanned with OKEN Scanner

spaime şi ocrotite de aceleaşi credinţe, indiferent de genul literar în care se exprimă. Trei dintre textele volumului *Proiecte de trecut, O rană schematică, Cel visat,* alegorii mascate ale concepţiei autoarei despre actul creator şi meandrele receptării sale, adună, programatic, temele şi motivele semnificative ale scrisului **A. B.**. *Moartea*, figurată ca o componentă a vieţii, menită să îi acutizeze acesteia trăirile, *viaţa ca vis* sau *viaţa ca teatru,* motivul *delfinului mort*, metaforă a transfigurării artistice în criză, motivul *insulei* – ca experienţă totală, definitivă, sau al *ochiului/ privirii* care agresează prin incapacitatea de identificare cu obiectul său, iată câteva dintre ocurenţele simbolice care deschid calea spre descifrarea sensurilor din opera sa. Prima proză din volum, *O rană schematică,* se deschide cu motivul imanenţei morţii acceptate („am ştiut că trebuie să mor") ca posibilitate complementară vieţii, de intensificare a senzaţiilor şi de repunere în drepturi a contemplaţiei – formulă de acces la esenţa lucrurilor şi a elementelor („Acum se lăsa dus de valurile pe care era obişnuit să le despice, fără a avea vreodată timpul să le contemple şi descoperea cât de plăcut e să fii mort şi să te laşi în voia elementelor nebănuit de blânde"). Ceea ce face însă din acest text o profesiune de credinţă a scriitorului este revenirea la motivul *delfinului rănit,* „prea perfect desenat pentru a fi adevărat", mai frumos în nefiinţă decât în fiinţă („Viaţa nu e niciodată atât de ireproşabilă") pentru omul viu, incapabil să realizeze „perfecţiunea aproape insuportabilă a universului pe care îl străbătuse cu aroganţa inconştientă a vieţii, ştiindu-se parte din ea". Reprezentat lângă trepiedul lui Apollo, la Delfi, delfinul este (şi) pentru **A. B.** simbolul regenerării şi, mai mult, al transfigurării artistice a unei meta-realităţi esenţiale, eterne, de dincolo de spaţiul limitat şi de timpul-istorie, de dincolo de viaţă şi de moarte, într-o recapitulare supremă a latenţelor creatoare ale lumii. Vehicul al zeului soarelui şi al poeziei („Vino – scrie **B.** într-una din poeziile sale intitulată, simplu, *Apollo* –, tras de delfini/ Cu cithera în mâini/ [..]/ Vino, Doamne, să vezi poezia săracă/ Şi poeţii căzuţi sub istorie blestem"), dulful bestiariilor medievale este, în apele mării (prezentă la **A. B.** ca o obsesie a misterelor ascunse raţiunii, conştientului), corespondentul de pe pământ al artistului copleşit de „îngrozitoarele taine ale uscatului". Nu altfel trebuie înţeleasă, credem, substituţia simbolică a *ostaticilor* celor două stihii din povestirea *Oraşul topit (Vara):* „În locul delfinului expulzat pentru cine ştie ce misterioasă răzvrătire, marea era dispusă să mă primească". Convertită alegoric, o răzvrătire similară a scriitorului (capabil, datorită hipersensibilităţii sale, să perceapă lumea în întregul ei, în totalitatea ei de fiinţă şi nefiinţă) împotriva superficialităţii şi schematismului semenilor îndoctrinaţi care, refuzaţi „argumentelor autenticităţii", nu mai pot recunoaşte realitatea primară, este prezentă şi în *O rană schematică.* De altfel, textul întreg poate fi citit ca o metaforă amplă a perfecţiunii actului creator (al naturii sau al artistului) şi a dramei receptării acestuia. În acelaşi spirit, *Zburătoare de consum*, următorul text al volumului, pune, în fapt, tot o problemă de receptare. Doamna L., „autoare de studii savante, doctor docent şi profesor universitar", titulară a unui seminar de „Evoluţia ideilor ateiste în gândirea europeană", realizează într-o dimineaţă, la ora şapte fără şapte minute, că în locul puilor de găină pe care îi aşteptase cu înfrigurare, din ouăle puse la clocit pe balcon ies doisprezece îngeri. Stupoarea iniţială, evoluată în fascinaţie faţă de „propria incapacitate de a înţelege", şi finalizată în curiozitate, nu se va transforma nici o clipă în fervoare religioasă, deşi sesizează, calm, inclusiv coincidenţele numerologice mistice – „formaţia ei materialistă şi pregătirea ei filosofică n-ar fi putut să i-o permită". Ironia continentă a autoarei este una înţelegătoare. Pentru Doamna L., „bietele fiinţe căzute între lumi" (asemenea delfinului tranzitând între viaţă şi moarte, îngerii au şi ei rolul de a intermedia pentru oameni, dacă aceştia ar fi dispuşi să le accepte mesajul, revelaţia celor două lumi), rămân simple creaturi „cu dublă natură şi statut cultural cunoscut", „nişte foarte obişnuite abstracţiuni ale poeţilor din toate timpurile." De altfel, ca şi în imaginea copiilor născuţi din flori care îi amintesc personajului din *Dragi sperietori (Primăvara)* basoreliefurile de pe catedralele gotice, **A. B.** dezvoltă în literatură – asemenea lui René Lindekens în semiotica vizuală – ideea că imaginarul nostru este influenţat de nişte constructe culturale în funcţie de care ne modelăm realitatea (de data

Scanned with OKEN Scanner

aceasta, ficțională). Doamna L. „recunoaște" noii locatari ai balconului său „din albumele de artă, toată pictura italiană a secolelor 16, 17", așa cum receptorul de artă recunoaște estetic obiectul artistic, dar se oprește aici, fără să încerce să-i descifreze sensurile. Ceea ce aduce în prim plan *La țară* este importanța motivului *privirii* în opera **A. B.**. Anihilând celelalte simțuri, *privirea / ochiul* acceptă, refuză, rememorează, devoră, agresează, protejează, mărește sau micșorează obiectul contemplației, transformându-l succesiv în funcție de trăirile subiectului. În *La țară*, de pildă, ochiul covârșit de miracolul vieții născând din moarte, în câmpie, declanșează spectacolul funambulesc al suprapunerilor de straturi vegetale și de viețuitoare ce se devoră reciproc (amintind șirurile de cărți, „straturile tot mai ireale [...], tot mai străine", de bibliotecă borgesiană din *Amintiri din copilărie (Toamna)*), într-o aglomerare barocă de pictură breugeliană și de coșmar regăsit în pânzele lui Bosch, ducând la exacerbarea trăirilor. Pentru că, dacă la **B.** construcția imaginii este barocă, trăirea este aproape întotdeauna expresionistă. Reprezentându-și teama, precum în arta romanică târzie, ca pe o ființă ascunsă în întregime de un văl acoperit cu motive în formă de ochi, **A. B.** folosește *privirea*, înregistrată, în cele mai multe cazuri, ca formă de agresare, pentru a sugera angoasele individului violentat de realitățile din el și din afara lui. Gradarea tensiunilor din *La țară* (întâlnirea cu bătrânii), *Reportaj* (episodul „ridicării" tatălui și cina), *Cel visat* (zbaterea personajului din vis pentru a lăsa un semn vizibil al descoperirii sale) stau toate sub semnul exploatării forței *ochiului* (interior sau exterior). Intensitatea privirii convertite euharistic din cina amintirii, în *Reportaj* („stăteam uitându-ne obositor de susținut unii la alții") – un fel de Cină de Taină în care ochiul oferă hrana simbolică receptată ca „singura formă de eludare a timpului", a durerii și a neputinței, precum într-o altă „cină" (Van Gogh, *Țărani mâncând cartofi*) pe care scena **A. B.** ne-o aduce în memorie prin hieratismul și atemporalitatea mișcării – , „strania încleștare vizuală" din *La țară*, unde vederea , pierzându-și potențele apotropaice, consumă, devorează („Privisem atât de mult. Prea mult îmi imaginasem că a vedea înseamnă a salva, [...] trebuia să fac ceva dacă voiam să mai scap vreodată de sub zodia acestor devoratoare imagini"), sau supralicitarea ochiului ca singură posibilitate de a accede la un adevăr esențial, existențial, în *Lecția de teatru*, oferă cheia înțelegerii acestui univers ficțional supus unei realități remodelate după voința imaginației: „De fapt nu vedem niciodată decât ceea ce ne imaginăm dinainte că am putea vedea". Aceasta este metoda **A. B.** și este interesant să observăm că, aproape de fiecare dată, își construiește sensurile focalizând , prin *mise en abîme*, un centru, un nucleu semnificant, după un fel de „dorință a insulei" (Lucian Boia) văzută ca posibilitate de concentrare, de recapitulare la scară mică a complexității vieții. Ca „insulă fumurie care se clătina ușor" este perceput delfinul din *Orașul topit (Vara)*; o „insulă creată împotriva naturii de om", o variantă de „pământ al apelor" swiftian, face obiectul *Reportajului* și tot un asemenea spațiu esențial este „insula din mijlocul oceanului de pământ" în care deportații în Bărăgan din povestirea titulară vor reface experiența civilizatorie a omului timpurilor primare. Și nu altceva decât tot un fel de insule sunt satul mineralizat din mijlocul câmpiei în *La țară*, „centrul singurătății" din *Cel visat*, clădirea cu încăperi deschizându-se, marquezian, una dintr-alta – o infinită punere în abis a amintirii și visului – din *Rochia de înger*, teatrul vieții improvizat în *Lecția de teatru* sau biserica transformată în arcă a cărei menire nu este „aceea de a *transporta în spațiu*, ci de a *transporta în timp*" [s. a., Andrei Oișteanu] o poveste, un mit sau o nesfârșită dorință de libertate, ca în *Biserica fantomă*. Pentru că, după legea accederii la insulă – tărâm al necunoscutului care obligă la recapitulare a sinelui și a lumii într-o simbolic reiterată inițiere, funcționează proza fantastică a **A. B.** unde linia trasată de la facerea lumii între realitate și irealitate trebuie încălcată periodic (cum trebuie dusă până la sfârșit o experiență insulară) tocmai pentru a revela noi sensuri: „un element fantastic trecut prin realitate se întoarce în imaginar întărit de autoritatea acestei verificări, iar un element obiectiv ajuns în irealitate se încarcă de semnificații capabile să-i prefacă existența din care, pentru o clipă, a evadat".

EDIȚII: *Proiecte de trecut*, 1981 *Imitație de coșmar*, București, 1995.

Scanned with OKEN Scanner

REFERINȚE CRITICE: N. Manolescu, în „România literară", nr. 29, iulie 1982; Ioan Buduca, în „Amfiteatru", nr.7, iulie 1982; Ioana Bot, în „Echinox", nr. 8-9, august – septembrie1982; Ioan Holban, în „Cronica", nr. 38, septembrie 1982; Cornel Ungureanu, în „Orizont", nr. 39, octombrie,1982; Ion Vlad, în „Tribuna", nr. 41, octombrie 1982; Maria Ana Tupan, în „Steaua", nr. 10, octombrie 1982; Valeriu Cristea, în „România literară", nr. 1, ianuarie 1983; N. Steinhardt, în „Transilvania", nr. 5, 1983; Dumitru Radu Popa, în „România literară", nr. 23, iunie 1983; Rodica Locusteanu, în „Ramuri", nr. 7, iulie 1983; Ion Pop, în *Dicționarul scriitorilor români* (coord. Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu), I, 1995.

L. L. Z.

PROȘTII SUB CLAR DE LUNĂ — Piesă de Teodor Mazilu, subintitulată „falsă tragedie într-un prolog și trei acte (șase tablouri)". Publicată în revista „Teatrul", nr. 11, din 1962, cu titlul (cenzurat) *Sub clar de lună*, piesa va fi inclusă în volumul apărut, în 1971, la Editura Cartea Românească. Este reprezentată, cu titlul integral, în premieră absolută, în 27 decembrie 1962, pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra" din București, în regia lui Lucian Pintilie. Cu titlul „prescurtat", piesa a fost jucată și la Teatrul Național din Cluj, în 1986. Un alt spectacol cu aceeași piesă de la Teatrul de Comedie, în 1982, era intitulat *Sentimental-tango*. Versiunea publicată în 1973 a cunoscut unele modificări ale textului, asupra cărora s-a revenit în ediția definitivă din 1986.

În legătură cu cvasi-maladia psihică a „prostiei", radiografiată satiric de către **T. M.**, criticul Matei Călinescu remarca faptul că ea apare în viziunea dramaturgului nu atât ca un viciu intelectual, cât ca unul moral, ca un păcat care „instituie domnia lui *Pseudo*: domnie sub care gândurile și sentimentele se falsifică și, o dată cu ele, cuvintele și lucrurile înseși". Și totuși, în chip paradoxal, regimul lui „pseudo", al falsității, semnalat și prin subtitlul piesei – *falsă tragedie* -, nu exclude o anume, stranie, sinceritate a fățărniciei personajelor mai degrabă unidimensionale ale lui **T. M.**, niște fantoșe lipsite de substanță interioară, lipsindu-le până la urmă, cum afirmă însuși creatorul lor, chiar „sentimentul duplicității ca expresie a contradicției". Dramaturgul „nebunilor fățarnici" preciza la un moment dat acest paradox caracterologic, referindu-se la poetica personajului comic, unul „autentic" prin chiar transparența amoralității sale: „Personajele mele (comice, ridicole) au, desigur, chiar și un anume fel de loialitate; își exprimă limpede punctul lor de vedere... La ele nu există deosebirea dintre aparență și esență. Această sinceritate brutală se explică prin faptul că ele trăiesc în subconștient și din exprimarea lui în vorbirea cea mai curentă reiese până la urmă șocul – și chiar demascarea personajelor. Personajele mele au ajuns la treapta cea mai de jos (...). Lor până și duplicitatea li se pare la mintea omului". Mai mult decât să mizeze pe savoarea comicului de limbaj, de extracție vădit caragialiană, replici de genul „Disprețuiește-mă din adâncul sufletului și lasă-mă dracului în pace", ori „Om cu studii superioare și nu știe să facă o intervenție", sau „Eu te-am iubit nu numai fizic, dar și psihic" sunt înainte de toate menite să facă evidentă poetica brechtiană a piesei lui **T. M.**, în care parodia clișeelor sentimentale și comportamentale este una dintre modalitățile unui fals *catharsis*, cel al *distanțării*. În fond, brechtianismul lui **M.**, remarcat printre alții de George Banu, este detectabil cu ușurință în câteva formule paratextuale care, ca în *Opera de trei parale* ori *Domnul Puntila și sluga sa Matti*, sunt și de astă dată destinate să producă un anumit *Verfremdungseffekt*, în scopuri nu atât ideologice, cât ținând, cum se va vedea, de o etică surprinzătoare și contradictorie. Astfel, songurile din prologul la *Proștii sub clar de lună*, interpretate fie de cele două personaje feminine caricaturale, Clementina și Ortansa, fie de metapersonajul Comentator, fac mai mult decât să anticipeze precara, de altfel, acțiune a piesei. Ele conțin mai ales câteva simptomatice avertismente și „morale" vizavi de falsele suferințe melodramatice din amor, ori privind pseudo-conflictul dintre clișeizata „orbire" a patimei, pe de o parte, și „datoria" de a judeca și sancționa escrocheria, „potlogăria cea nemuritoare" a celui iubit, pe de altă parte. Melodrama cu iz parodic ori pseudo-tragedia „proștilor" amorezi Gogu – Clementina, respectiv Emilian – Ortansa, sunt mai întâi denunțate în versurile sarcastice și totodată ...pedagogice ale Comentatorului: „Ea nu voia să vadă ce-a furat. / Ea voia să vadă fondul lui curat. / Dacă în calea pasiunii / Un „mic serviciu" se-așeza / O filodormă sau o coțcărie, / Ea, cuprinsă de iubire, / Că nu le observa se

Scanned with OKEN Scanner

prefăcea. / Pentru o biată coțcărie, / Să renunțe dumneaei / La o noapte de iubire? (...) Nu toate lacrimile sunt judicioase. / Există și lacrimi ticăloase. / Nu plângeți, deci, de veți vedea în piesa noastră / Femei părăsite de escroci / Sau escroci trădați în amor. / Nu trebuie să vă miște lacrimile nejustificate". Intriga, aparent nespectaculoasă, drapată într-un ritm dramatic alert, constă în desfacerea a două cupluri construite parcă „în oglindă" („șmecherul" Gogu o părăsește pe „cinstita" Clementina, „femeie plângăreață", iar, pe de altă parte, „femeia satanică" Ortansa îl părăsește la rându-i pe „onestul" controlor financiar Emilian), urmată în chip previzibil de refacerea altor două cupluri prin rearanjarea în zig-zag a primelor, „răii" grupându-se acum de o parte (Gogu-Ortansa), iar „bunii" (Clementina, respectiv Vasilica, și Emilian) de cealaltă. Schematismul maniheic al caracterelor de amorezi, fie ei escroci ori cinstiți, ori și una și alta, după cum le-o va cere pasiunea sau datoria, precum și dimensiunea lor exponențială, redată caricatural, sunt premisele unei melodrame, elementul melodramatic coexistând, la **T. M.**, cu acela parodic. Recursul frecvent la demitizarea parodică nu este de natură să deconstruiască „miezul" melodramatic din *Proștii sub clar de lună*, ci doar să îl încadreze contrapunctic. În opinia unui teoretician al speciei, Peter Brooks, melodrama relevă o poetică a excesului, un exces emoțional în primul rând, imperativele etice din era post-sacră, în care tragedia propriu-zisă nu și-ar mai avea locul, fiind sentimentalizate. Ca orice modalitate retorică a excesului, ea își pregătește ori își chiar conține propria parodie. Păstrând din melodrama secolului al XIX-lea preocuparea pentru „rău", pentru oroarea morală, dar nu mai puțin polarizarea etică, precum și ceea ce Peter Brooks numește „sfera ocultului moral", falsa tragedie a lui **T. M.** denunță prin parodia de extracție brechtiană acest nivel al ocultului moral (aici, anunțat de fantasma monstruoasă, de obsesiva angoasă a „controlului financiar" pe care o are escrocul Gogu). Tranzacția finală pe care inuman de cinicul Gogu, „sincer" de altfel în duplicitatea sa inalterabilă, i-o propune la fel de neumanului Emilian, controlorul financiar, devenit la rându-i mai mult o funcție aseptizată de sentimente decât o persoană, părea să pregătească un banal happy-end, bazat pe tipicul anticlimax comic: Gogu se decide să renunțe, înțelept, la Ortansa, și să i-o cedeze pe aceasta fostului soț, Emilian, o dată cu întoarcerea vulgarei Ortansa la „căminul conjugal" urmând ca Emilian să binevoiască să mușamalizeze potlogăriile făcute de Gogu. Dar autorul preferă un final mai degrabă dramatic decât de comedie bufă: Emilian o respinge pe Ortansa, care se întoarce la Gogu, după cum și fosta femeie cinstită, plângăreața Clementina, dispusă acum să renunțe la principii și la plicticoasa-i moralitate pentru a-și recâștiga soțul, revine alături de același Gogu, seducător, se pare, prin cabotinism și abjecție. Înconjurat de cele două femei ce-i sunt devotate, Gogu încearcă să învețe, în cele din urmă, rolul de om cinstit, adică face tentativa, lipsită de succes, de a simula, în fața controlului financiar a cărui sosire e iminentă, o manifestare oarecare de regret pentru escrocheriile comise. Scena în care rinocerizatul Gogu se străduiește inutil să redobândească vreunul din atributele umane de mult pierdute este de un burlesc dus la paroxism, fantoșele grotești ale piesei lui **T. M.** fiind acum însă aproape înduioșătoare, totodată, prin conștiința distanței care le separă de fărâma de omenesc care odată exista în ele: „*Ortansa și Clementina* (*cu lacrimi în ochi*) : Nu sta nemișcat, Gogule! Ia-te cu mâinile de cap! Regretă, Gogule, regretă! (*Cortina cade peste strigătele disperate ale femeilor și încercările neputincioase ale delapidatorului Gogu*)". Altă dată, același ticălos ingenuu, Gogu, pare să aibă nu doar capacitatea de a se îndrăgosti, ci și nostalgia unei sensibilități lirice refulate: „În câte combinații necurate m-am băgat – se miră el – și totuși mirosul liliacului mă tulbură ca pe vremea când eram cinstit". Un alt „rinocer" de tip ionescian este însuși incoruptibilul controlor financiar Emilian, pentru care starea de beție, deci de ieșire din sine ori mai curând de regăsire a sinelui, provoacă, întocmai ca în cazul domnului Puntila al lui Brecht, un reviriment al sentimentelor, deci al uitatei sale slăbiciuni preaumane: „*Emilian* (*dă din umeri*): Nu știu ce e aia patimă oarbă. Poate știam, dar am uitat. De-aia beau, vreau să-mi amintesc...". În legătură cu falșii eroi din piesele lui **T. M.**, Nicolae Manolescu observa cu subtilitate că aceștia practică mistificarea de sine în numele

Scanned with OKEN Scanner

unor convingeri, autoinduse printr-o anume pedagogie morală, iar satira dramaturgului ar viza în acest caz spiritul pedagogic înțeles ca pervertire a omului în funcție de o idee. Deformați sufletește nu doar de înclinația spre înșelătorie și „matrapazlâcuri", ci și de „prostia" ontologică, de un păgubos bovarism moral de a încerca să corespundă unui ideal „fals", mediocru, un ideal de umanitate-kitsch, antieroii unidimensionali ai lui **T. M.** corespund întru totul definiției pe care Ionesco o dădea cândva personajelor comice dintotdeauna: acestea ar fi „oamenii care nu există". În fond, satira enormă, provocatoare de distanțare afectivă, prezentă și în piese precum *Acești nebuni fățarnici*, *Somnoroasa aventură* (sau chiar, în mai mică măsură, în mult mai realista *Mobilă și durere*), primește, cum s-a remarcat, o tot mai accentuată tentă metafizică, proiectând tipologiile aparent realiste ale „proștilor" într-o „suprarealitate teoretică" (Mircea Ghițulescu).

EDIȚII: *Teatru*, București, 1971; *Frumos e în septembrie la Veneția*, București, 1973; *Acești nebuni fățarnici*, ediție îngrijită, prefață, note și comentarii de Victor Parhon, București, 1986.

REFERINȚE CRITICE: Matei Călinescu, în „Teatrul", nr. 2, 1970; Nicolae Manolescu, în „Contemporanul", nr. 9, 26 febr. 1971; Al. Piru, în „Ramuri", nr. 3, 1971; George Banu, în „Teatrul", nr. 10, 1973; Romulus Diaconescu, *Spații teatrale*, 1979; Valentin Silvestru, *Ora 19,30*, 1983; Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane*, 1984; Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, III, 1984; G. Dimisianu, în „România literară", nr. 23, 5 iunie 1986.

L. Pv.

PROVERBELE ROMÂNILOR — Colecție de folclor de Iuliu A. Zanne. Colecția, „unică în felul ei, un monument pentru cultura națională" (G. Dem. Teodorescu), este, în fapt, un veritabil și masiv corpus al proverbelor și zicătorilor românești. Ea a apărut la București, la Editura librăriei Socec & comp. sub titlul *Proverbele românilor...*, între anii 1895 și 1903, după cum urmează: I, 1895, LXI+781 p.; II, 1897, XX+942 p.; III XXVIII+776 p.; IV, 1900, XXVI+780 p.; V, 1900, XXVI+742 p.; VI, 1901, XXIV+776 p.; VII, 1901, XXVI+956 p.; VIII, 1901, 772 p.; IX, 1901, 746 p.; X, 1903, XXVI+425 p. Cele zece volume s-au bucurat, în general vorbind, de o bună primire la apariție, recenzenții elogiind efortul uriaș depus de **I. Z.** în strângerea și sistematizarea materialului paremiologic românesc. Colecția nu a mai fost publicată în ediție integrală niciodată.

Tentative de a cuprinde și sistematiza proverbele și zicătorile românești într-o colecție–corpus au mai existat și înaintea lui **I. Z.** Le amintim aici pe cele ale lui I. Hintz–Hințescu și Petre Ispirescu; ele nu se pot însă compara decât anevoie cu ceea ce a reușit să facă inginerul de căi ferate (și totodată, folclorist) **I. Z.**. Pentru alcătuirea culegerii sale, **I. Z.** apelează la surse diverse (manuscrise, opera unor scriitori, culegeri de folclor publicate sau inedite, texte comunicate de corespondenți de-ai săi ș. a. m. d.). În acest scop, autorul parcurge un mare număr de publicații (294 de titluri) și se adresează la nu mai puțin de 340 de „colaboratori benevoli" care-i trimit material cules din realitatea vie folclorică a tuturor ținuturilor românești (Muntenia și Moldova inițial, apoi și Transilvania). Aria de investigație se lărgește cu timpul, căci vrând să se acopere „întregul teritoriu locuit de români" (Ovidiu Bârlea), **I. Z.** include și material referitor la românii din sudul Peninsulei Balcanice. Corespondenții lui **I. Z.** aveau profesii diferite, de la învățători și preoți, fără preocupări de culegere a literaturii populare, până la folcloriști reputați, cum sunt Artur Gorovei, N. Mateescu, E. Sevastos, G. T. Kirileanu, Al. Vasiliu. De aici, calitatea inegală a materialului utilizat de autor în realizarea colecției sale. Culegerea este de o bogăție excepțională. Astfel, cum arată Ovidiu Bârlea, volumele I–VII cuprind 18940 de tipuri de proverbe și zicători, iar volumele IX și X conțin 4500 de tipuri provenind din culegerile ulterioare efectuate de folclorist. În cel de-al optulea volum, **Z.** tipărește importanta colecție de „maxime și povățuiri a lui Iordache Golescu, având și ea un număr apreciabil de tipuri de proverbe și zicători, identificabile, mai toate, în celelalte volume ale corpusului. Cât privește sistematizarea și clasificarea materialului paremiologic, **I. Z.** preia „cu oarecari schimbări însemnate" sistemul avansat de francezul Le Roux de Lincy. Gruparea proverbelor și a zicătorilor se face pe capitole, în funcție de tematica lor: Natura fizică, Despre animale, Omul și organele sale, Despre viața fizică,

Scanned with OKEN Scanner

Despre viața socială, Despre viața intelectuală și morală etc. În afară de sintagmele paremiologice care își pot proba apartenența la spiritualitatea populară, **I. Z.** inserează și pilde filosoficești", „povețe", „sentințe" ori maxime culte care nu se încadrează respectivei spiritualități. Nu este un reproș adus lui **I. Z.**, cu atât mai mult cu cât unele din maximele și sentințele acestea au pătruns în repertoriul folcloric. Ca tehnică de lucru, menționăm că **I. Z.** transcrie întâi varianta-tip, după care dă toate celelalte variante posibile, indicând și sursele unde acestea pot fi consultate. Mai mult, folcloristul încearcă să-l orienteze pe cititor pentru ca acesta să poată deosebi proverbele veritabil folclorice de cele „dubioase sau traduse din cele străine" ori de cele provenind din sursă livrescă. Cu alte cuvinte, efortul lui **I. Z.** merge în direcția izolării, cu acuratețe, a formelor populare de cele nepopulare. Fiecare tip de proverbe este amplu comentat și examinat din varii perspective (istorice, filologice etc.), ceea ce are drept rezultat mai buna înțelegere a materialului tipărit în paginile colecției–corpus. Subliniem, în sfârșit, încă un merit al lui **I. Z.**, anume acela privind „racordarea proverbelor la creații folclorice din care au putut deriva formulele sentențioase" (Iordan Datcu). Operă de căpetenie a folcloristicii românești, colecția lui **I. Z.** s-ar cuveni a fi grabnic reeditată și reintrodusă astfel în circuitul științific.

EDIȚII: *Proverbele românilor*, Proverbe, zicători, povățuiri, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme și cimilituri, Ediție îngrijită de C. Ciuchindel, București, 1959.

REFERINȚE CRITICE: I. U. Jarnic, *Zeitschrift der Vereins fur Volkskunde*, 1896; G. Ibrăileanu, în „Viața Românească", nr. 2, 1908; Gheorghe Vrabie, *Folcloristica română*, 1968; Ovidiu Bârlea, *Istoria folcloristicii românești*, 1974; Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, II, 1998.

I. Ș.

PROVINCIA CĂRTURARULUI — Volum de poezii de Vasile Igna. Apărut în 1975, este a treia plachetă a autorului, după *Arme albe* (1968) și *Fum și ninsoare* (1972). Cartea propune, la fel ca primele volume, o poezie de substanță elegiacă, livrescă și intelectualizantă.

Poezia lui **V. I.** construiește o lume de tentă suprarealistă, cu puternice elemente simbolice. Imaginea din debutul volumului a „provinciei înnămolite" este simbolul unei lumi diluviene în care „apa crescând până la înălțimea foișorului de veghe" amenință să deconstruiască universul (*Ca un vers enigmatic*). Articulațiile acestei lumi sunt desființate („podurile rupte", „casele dărâmate"), iar cuvântul nu mai zidește, ci destructurează. Sensul său s-a pierdut, esența sa divină se refuză lumii, câtă vreme viața „se îndepărtează /.../ ca un vers enigmatic". Soluția pe care eul poetic în criză și-o propune este un elogiu(-incantație) al cufundării în universul proxim al „măruntelor lucruri din preajmă" (*Scară în vis*). Desigur că o atare schemă discursivă reprezintă o puternică afirmare a unei *forma mentis* ce ține de epistema modernă. În aprigă opoziție cu grandilocventa formulă premodernă a imaginarului, în care eul își dorea osmoza cu lucrurile urieșești ale lumii, întoarcerea ochiului poetic spre spațiul intim (poate chiar domestic) al „neînsemnatelor" lucruri „din preajmă" echivalează cu o mutație fundamentală nu atât în ordinea sentimentului (care rămâne în esență același – al osmozei), cât în ordinea construcției lumii imaginate și, implicit, a dimensiunilor ființei ce o umple cu substanță ontologică. „Dreptul de a fi egal cu ele", cu lucrurile mărunte, „se câștigă anevoie:/ e un privilegiu să fii paharul sau furculița", însă din natura moartă domestică, de tip flamand, irumpe metafizicul, iar universul *în mic* devine astfel oglinda universului *în mare*, cu legile sale sacre și esențiale. A iubi „măruntele lucruri din preajmă" înseamnă deci a percepe „scara pe care coboară îngerul din provincia cărturarului/ cheia răsucită în ușă, cuiul zilei pierdute/ moartea uitată în vis, lacrima arsă a vieții". Obsesia originarului nu rămâne străină poeziei lui **V. I.** Ea se configurează discursiv în câteva chei esențiale de scriitură. Panescă și oarecum blagiană este, în *Ferigă*, imaginea „seminței de taină" (mirabilă!) din care crește trupul rămuros al ferigii, expresionist descrisă ca „lampă verde răspândind răcoare", ce veghează catedrala „sprijinită pe umerii destinului", de unde și „neliniștea sporind plăcerea", precum și „prețul înțelegerii acestei lumi de vis". După formula „naturii catedrală", textul relevă o cheie suprarealistă, în care, în *Păianjenul de iarbă*, povestea pare a fi aceea a refacerii unui cuplu adamic într-o „Casă a Uitării". Poate fi apoi izolată o cheie mistică și păgână, în *Colind*

Scanned with OKEN Scanner

profan, din care figura unui lup de fum care vestește „Nașterea în frig a doua oară" trece în forma unui corn ce, „nenvățat să sune", „sună trist de nouă ori" (*Corn de seară*). În sfârșit, *Seninătatea ruinelor* este o pastișă romantică în care poezia ruinelor, fantastică sau eroică, devine o meditație expresionistă în umbra zidurilor, pe suportul însă al unui discurs oarecum convențional. Criza cuvântului din *Ca un vers enigmatic* pare a fi rezolvată într-un poem precum *Dimineață în martie*. Discursul debutează cu o sentință: „Au venit cuvintele, semn că trăiești". Logosul ce eliberează din întunericul tăcerii aduce cu sine forța vitală, căci ele, cuvintele, „au bătut în coșul pieptului, în tâmplă, în ochi/ au spus bună dimineața". Vagabondajul fericit prin „luncile soarelui", într-o lume pe care lunga sa iarnă a deprins-o cu tăcerea și în care „moara de vânt macină fluturi", anunță muzica armonică a „orgii din vis" și vorbele ce „dezleagă limba clopotului". Renaște astfel și cartea însăși, „propoziție simplă lângă o propoziție dezvoltată" și, în „foșnetul sunetelor în cuvinte", „fumul din cărți împânzește destinele" (*Seară mecanică*). În forfota lumii trezite și a cărții regăsite se descoperă până la urmă „umbra poetului/ lacrimă luminoasă în sângele înserării/.../ alungând frica" (*Priveliște în vis*), deși o sămânță a tragicului rămâne mereu prezentă, ca o memorie a fostei tăceri, căci târziu e, uneori, „să privești cuvintele/ luminând noaptea poetului/ coaja lor amară/ acoperind ținutul" (*Lied târziu*). Titlul însuși al volumului anunță una dintre marile obsesii ce traversează paginile cărții. Condiția poetului, calitatea stării sale de „cărturar" implică un regim special al existenței. Eterna „ardere de tot" stănesciană își găsește echivalentul la **V. I.** într-o poruncă dată sieși și, blagian vorbnd, poporului de poeți din care face parte. Ea sună imperios („Trebuie să trăiești ca și cum n-ai muri niciodată/ o, cărturarule, ce cauți linia de credință" – *Recoltă târzie*), dar și tragic („Colaj prudent într-un muzeu pustiu/.../ omul cel mort privind pe omul viu" – *Peisaj în mișcare*) și aduce cu sine o mare răspundere pentru destinul lumii, căci cărturarul „păzește grădina publică,/ urmărind păsările și firele ierbii"; el „vorbește cel din urmă și tace cel dintâi" (*Așteptând ploaia*). Viziunea asupra lumii se organizează la **V. I.** pe două linii simbolice: privirea și oglinda, ambele implicând ideea multiplicării, a formei multifațetate a universului. Există însă o diferență fundamentală în tratarea celor două elemente. Privirea, pe de-o parte, oferă o deschidere cvasiinfinită asupra obiectului contemplat. Multiplicarea, aici, e în sensul viziunii, desemnate prin imaginea simptomatică a „ochiului albinei" – „un punct cu șase mii de fețe", care e „asemenea picăturii de rouă în care se oglindește/ întreg universul" și care nu este „organ, ci numai funcție" (*Scrisoare despre 6000 de fețe ale unui punct*). El e apanajul gândirii interogative, înțelegătoare, iar existența sa trebuie pusă mai întâi la îndoială „și abia după aceea cercetată îndelung/ cu ocheanele" barbiene ale sensibilității. Pe de altă parte multiplicarea în oglindă implică un sentiment al închiderii, ce dă o notă tragică demersului și trimite eul poetic înspre asociații livrești, ca spre o salvare. Oglinda lacului e astfel „gheața/ pe care alunecă augurii/ spre țările umbrei", iar „oglinzile lui Don Quijote plâng" (*Lacul*). Părăsirea „provinciei cărturarului", acest „loc geometric umil" și dorit (*Loc geometric*) înseamnă intrarea lumii, dar și a ființei în vulnerabilitate și aduce cu sine renunțarea la oglinda „în care se răsfrânge/ un Don Quijote mort" (*Părăsind provincia*), în favoarea, poate, a alteia, mai lumească.

EDIȚII: *Provincia Cărturarului*, Cluj, 1975.

REFERINȚE CRITICE: Al. Piru, în „Luceafărul", 35, aug. 1975; E. Barbu, în „Luceafărul", 10, mar. 1976; Petru Poantă, în „Steaua", 3, mar. 1976; M. Tomuș, în „Transilvania", 3, mar. 1976; L. Ulici, în „Contemporanul", 12/ mar. 1976; Ion Pop, *Pagini transparente*, 1997.

C. T.

PSALMI — Poezii și poeme în proză de Tudor Arghezi.

Debutând editorial cu volumul *Cuvinte potrivite* (1927), din care fac parte cei mai numeroși dintre *Psalmii* arghezieni, ei se vor prelungi sporadic, dar consecvent, până în scrierile din amurgul vieții și al creației (în volumele *Frunze*, *Silabe*, *Ritmuri*, *Noaptea*, *Frunzele tale*). Citiți în succesiune – cum îi și grupează în volumul *Tudor Arghezi. Între două nopți* îngrijitorul și prefațatorul ediției, Ion Simuț, încheind cu *Psalmistul* – versurile își adaugă, în viziunea noastră, și prozele aflate sub denumirea *Printre Psalmi* (vezi *Scrieri*, VI).

Scanned with OKEN Scanner

Din unghiul problematicii, spărgând tiparele impuse de titlul lor, comun şi invariabil, aria s-ar putea extinde, incluzând şi *Duhovnicească*, *Între două nopţi*, *Inscripţie pe Biblie* şi multe altele. „Nici rugăciunea nu mi-e rugăciune/ Nici omul meu nu-i poate omenesc", – recunoaşte cu smerenie poetul, tulburat de propria şi strania lui individualitate. Coborând înspre cei 150 de Psalmi din Vechiul Testament, înţelegem că aceştia, ai lui **A.**, sunt de o factură deosebită: le lipseşte liniştea, împăcarea, evlavia, credinţa netulburată de îndoială, – într-un cuvânt starea de graţie a închinătorului ce-şi acceptă cu umilinţă menirea şi dependenţa. Îi singularizează – chiar comparaţi cu *Psalmii* lui Macedonski, Blaga şi Voiculescu – tensiunea interioară, dramatismul căutării sacrului, uneori mânia şi revolta virile, de dimensiuni titanice. Căutarea este neistovită, deşi istovitoare, dar: „Ochiul mi-e viu, puterea mi-e întreagă/ Şi te scrutez prin albul tău veşmânt/ Pentru ca mintea mea să poată să-nţeleagă/ Ne–ngenunchiată firii pe pământ". Sau, în alt loc: „Pentru ce mi-ai dat minte, Doamne, şi judecată? Ca să mă batjocoreşti? Eu am pus preţ pe mintea mea, mi-am frământat-o cu minţile altora, cu mintea morţilor şi cu mintea celor vii, şi m-am apucat să te chibzuiesc pe tine. Şi am rămas tot atât de prost ca şi înainte". Sunt texte gemene, pietre de temelie ale unui sublim edificiu, tulburător prin precarul său echilibru, într-o vibratilă şi permanentă verticalitate ascensională, spre un înalt nu întotdeauna prielnic, niciodată atins. Eul liric, oscilând dureros între credinţă şi tăgadă, dezvăluie/ învăluie multiple faţete ale unei interiorităţi zbuciumate, orgolioase în primul rând, incapabile să accepte, conformist, adevăruri ale altora, neverificabile prin propria-i raţiune sau, măcar, prin senzorialitatea mai greu de înşelat, chiar dacă şi ea relativă. „Dă-mi, Doamne, ştiinţa să te-nţeleg, dacă n-am decât părerea că te simţesc. Mintea mea nu te poate scruta, gustul meu nu te cuprinde, auzul şi văzul meu nu te deosibesc. Mărginit la simţuri, nu te pot cerne în sita lor". „Vreau să te pipăi şi să urlu: «Este!»" devine – consecutiv – un vers emblematic, încărcat de semnificaţii: voinţă neînduplecată, reiterarea unui alt Toma Necredinciosul, verb al maximei eliberări virtuale, întărit de semnul exclamării, ca şi cum „a urla" s-ar cere potenţat, şi, în sfârşit, nevoia confirmării existenţei acestui Tu, interlocutor cu îndărătnicie mut. Un raport între creat şi creator îşi caută matca bâjbâind continuu, gata de acceptare în orice condiţii, uneori chiar umilitoare, dar cerând probe cât de mărunte, pentru că, altfel, „Sfărâmă cuvântul. Cuvintele-s goale". Un răspuns ultim, de afirmare sau de negare a interlocutorului divin visat poate fi găsit, oricât ai prefira printre degete nisipul aurifer alunecos al textelor; ceea ce rămâne este sentimentul omenesc, de crâncenă şi autentică suferinţă a căutătorului, arzând şi mistuindu-se în propria flacără, dar renăscând mereu şi mereu în aspiraţia spre certitudini, oricare ar fi ele, nicicând dobândite, nici măcar pentru o clipă de linişte, fie ea chiar provizorie. Îndoielile sapă adânc şi, cu toate că „Eşti visul meu din toate cel frumos/ Şi nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă.", poetul parcurge, de-a lungul întregii opere, calvarul căutării, conştient de inconsecvenţele sale, cărora le găseşte, însă, îndreptăţire în natura umană, ea însăşi rod al capriciilor unui Demiurg greu de tras la răspundere; nu pentru că cel de jos n-ar îndrăzni, ci pentru că „Cine–ştie–cine" de sus refuză să apară, măcar „pe un ştergar cu brâie de lumină". „Nu este cum am crezut, s-a schimbat – va recunoaşte **A.** Am putut să apuc într-o direcţie greşită şi aş fi putut să mă duc aşa, ca pe gheaţă, dar m-am oprit şi am luat-o în direcţia opusă, care-i cea adevărată. Dacă totuşi îmi voi mai schimba o dată părerea, sau de mai multe ori pe zi, ceea ce mi se întâmplă foarte des şi cel puţin de patru ori pe zi, nu mă pedepsi. Omul nu este un stâlp ţeapăn, ca să-şi repete zilnic atitudinea din ajun, omul e o eroare orgolioasă care se corectează progresiv, o balanţă în legănare, căutându-şi cu acul polul mobil, fără să-l găsească precis". Astfel încât nu atât rezultatul ultim – care nici nu există – contează, cât periplul spiritual al căutării, pentru că „Psalmistul este, înainte de toate, omul nesaţului gnoseologic" (N. Balotă). Mobilitatea continuă şi negăsirea unui liman al chietudinii, „rătăcirea minţii" pe cărări fără capăt sunt asumate cu luciditate. Întreg demersul iscoditor stă sub semnul îndoielii, „la poarta marelui meu vis". „Ca-n oglindirea unui drum de apă/ Pari când a fi, pari când că nu mai eşti./ Te-ntrezării în stele, printre peşti/ Ca taurul sălbatec când se-adapă". Iată o altă probă a densităţii şi tensiunii textului, a inepuizabilei surse a limbajului arghezian, în slujba ideii:

Scanned with OKEN Scanner

comparația – oglindirea neavând materialitatea obiectului oglindit, drumul de apă, care este altceva decât reflectarea într-un plan stabil, neclintit, verbul aparenței, nu al certitudinii, oscilând și acesta între extreme, afirmație și negație – prefixul care fărâmițează durata, făcând-o fulgurantă, subminând chiar siguranța percepției care poate fi înșelătoare, pentru ca, în sfârșit peștii, nestatornici, sau clipitul aștrilor în reflectarea acvatică, palpitândă și ea, să pună totul sub semnul alunecării, al impreciziei desenului aproape impresionist, contrazis ori, mai bine, cu o suavitate contrazisă brutal de ultima comparație, devenită, în palimpset, autoportret. **A.** se cunoaște pe sine prea bine, dezvăluind că „Ispitele ușoare și blajine/ N-au fost și nu sunt pentru mine./ În blidul meu ca și în cugetare/ Deprins-am gustul otrăvit și tare". Pornirea spre împotrivire și revoltă nu poate fi prea mult stăpânită. Ar fi abuziv să absolutizăm doar această ipostază, dar o numim, socotind-o punct maxim al tensiunii rezolvate doar prin renunțarea provizorie la căutare. Sufletul scindat, contradictoriu, zbuciumat, permițându-și depline libertăți în numele acelui „Ruga mea e gândul", străbate viforos un traseu convulsionat și repulsiv, cu înălțări și căderi, cu bucurii și dureri. Închinătorul umil („Din veșnicia ta nu sunt măcar un ceas") sau cel care se știe învestit cu o înaltă și singularizatoare misiune, aceea de a-l slăvi pe Dumnezeu, conștient de „rostul" său, obosește, simțindu-se crescut „pieziș", secătuit, lipsit de harul germinației, al vieții, de bucuriile omenești ale celorlalți, miniaturale dacă sunt comparate cu dimensiunile veșniciei, dar râvnite cu foamea și întristarea celui care, sfios, își destăinuie istovirea: „Și te slujesc, dar Doamne, până când?" și „Poate că, Doamne, mi-este de ajuns". Semnele care să-l întărească într-o credință șubredă întârzie să apară, „puiul de înger" nu bate „alb, din aripă, la lună", psalmistul se simte uitat. Sătul de încercările zadarnice ale încropirii unui dialog, refuză să se mai lase ispitit de „întrebătoarele triste", – cum ar fi zis Blaga – fugind de pe Crucea interogațiilor fără nici un răspuns, ascunzându-și cugetul inchizitor, de care se dezice, în lumea „copacilor de rod cu fructul bun", a „vecinilor" cu care se dorește asemeni, prin renunțarea sa la învestitura fără obiect. Pentru că accesul spre ceea ce rămâne taină, dincolo de putința înțelegerii omenești, este interzis („Ți-am auzit cuvântul zicând că nu se poate") de lacăte, belciuge, drugi, pentru că marele ocol este limitat, restrictiv, pentru că grădina este prejmuită, iar înaltul înnoptat rămâne tăcut, poetul copleșit de vechile poveri, le lasă în drum, lipsindu-se, dar numai o vreme, de ele.

EDIȚII: *Cuvinte potrivite*, 1927; *Versuri*, ediție definitivă, 1937; *Cuvinte potrivite*, în *Scrieri*, I, *Versuri*, 1962; *Printre psalmi*, în *Scrieri*, VI, 1964; *Poezii*, cu o postfață de N. Manolescu, 1970; *Cuvinte potrivite*, postfață de Gh. Grigurcu, București, 1977; *Versuri*, ediție și postfață de G. Pienescu, prefață de Ion Caraion, București, 1985; *Între două nopți*, antologie și prefață de Ion Simuț, 1994.

REFERINȚE CRITICE: G. Călinescu, *Tudor Arghezi*, 1939; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (ed. a II-a, 1982); P. Constantinescu, *Tudor Arghezi*, 1940 (ed. a II-a, 1994); Șerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, 1946 (ed. a II-a, 1970); Ovid S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*, 1960; M. Petroveanu, *Tudor Arghezi, poetul*, 1961; Al. George, *Marele Alpha*, 1970; D. Micu, *Tudor Arghezi*, 1972; N. Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, 1979; E. Simion, *Scriitori români de azi*, II, 1976; *T. Arghezi interpretat de...*, 1981; Emil Manu, *Prolegomene argheziene*, 1968; Șt. Aug. Doinaș, *Lampa lui Diogene*, 1970; E. Todoran, *Secțiuni literare*, 1973; M. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, III, 1986; C. Ciopraga, *Amfiteatru cu poeți*, 1995; M. Zaciu, în *Dicționarul scriitorilor români*, A–C, 1995.

S. T.

PSEUDO-CYNEGETICOS (în ediția princeps, cu caractere grecești: ΨΕΥΔΟ–ΚΥΝΗΓΕΤΙΚΟΣ) *Epistolă scrisă cu gând să fie PRECUVÂNTARE la MANUALUL VÂNĂTORULUI* — Volum de A. I. Odobescu, ieșit de sub teascurile „Tipografiei Statului" din București în iunie 1874. Alte transcrieri ale titlului, propuse de editori și folosite în comentarile curente: *Pseudo–kineghetikos, Psevdo–kinighetikos, Pseudokynegetikos* etc. Traducerea oferită de autor, în dedicația ce precedă textul propriu-zis al operei: *Falș tractat de vânătorie*. Idee de titlu care a făcut apoi carieră de la, să zicem, *Falsul tratat* al lui Camil Petrescu (... *pentru uzul autorilor dramatici*), până la franțuzescul *Imprécis* (... *de cuisine roumaine*) al pictoriței și prozatoarei Sanda Nițescu, transpus și în românește în 1998. – Operă de maturitate, zămislită „sub aburoasele sărutări ale soarelui de aprilie" și cu amăgirea, mai întâi, a „gândului" de a răspunde solicitării unui

Scanned with OKEN Scanner

adevărat cunoscător într-ale „vânătoriei": Const. C. Cornescu (1830-1900), prieten şi apoi vagă rudenie (prin Anicuţa Florescu, soţia fratelui său, Constantin), împreună cu care tânărul **O.** se războise prin 1857, în presă, cu C. A. Rosetti şi care-l însoţise, în 1870, într-o călătorie la Constantinopol şi de acolo la Athos. *Manualul* acestuia se va imprima însă (în acelaşi an, 1874 şi la aceeaşi tiparniţă) fără râvnita „precuvântare" odobesciană, deoarece „gândul" fusese deturnat, pe parcurs, într-o creaţie de sine stătătoare. Raportându-se mereu, în primele trei capitole, la meritele ori „ponoasele" manualului pe care îl recomanda, „epistola" virtualului prefaţator se îndepărtase în fapt, treptat, de acest *primum movens*, devenit incomod, spre a-şi reinventa în voie tema şi variaţiunile proprii. C. C. Cornescu îi va întoarce totuşi, către sfârşitul vieţii, „gândul" bun, pomenindu-i cu (desigur, automăgulitoare) amiciţie autorul, în postumitate (**O.** se săvârşise încă în 1895), într-una din propriile-i povestiri vânătoreşti, publicate prin 1898-1899 în „Convorbiri literare". Potrivit lui Vl. Streinu, lectura operei (de amator!) pe care, fără a bănui, o provocase l-ar cam fi iritat însă, la vremea respectivă, pe specialist, care îi şi pregătise, în chip de replică, „o epopee eroicomică despre aventura unui vânător improvizat, al cărei manuscris s-ar fi aflat chiar, prin 1944 (cf. „Kalende", nr.6-8), în posesia criticului, împreună cu o transcriere a epistolei dedicatorii cu rol de prefaţă (*Domnului C. C. Cornescu*) unde era cuprinsă şi „o scurtă aluzie la supărarea prietenului", ce nu mai apare în textul tipărit (de mult rarisim, de altfel). Manuscrisul care a stat la baza acelei prime ediţii, din 1874, se păstrează la Biblioteca Naţională din Bucureşti, sub cota mss 4790-4791. Ediţiile aflate în circulaţie au preluat, în general, versiunea revăzută şi cu unele adăugiri din 1887 (*Scrieri literare şi istorice*, vol. III). Interesul constant de care s-a bucurat această operă, în toate sensurile „clasică", este atestat şi de numărul impresionant al reeditărilor (către patruzeci) care au menţinut-o în contact cu cititorii, de-a lungul anilor.

„Formula" *Falşului tractat de vânătorie* fusese anticipată, într-un fel, de aproape tot ce cuprinde opera lui **O.** (inclusiv corespondenţa, revelată abia mai târziu) de până la 1874, din care lipseşte (cum pe drept cuvânt observă N. Manolescu) *ficţiunea epică* propriu-zisă. „Carenţă" compensată, până la un punct şi în proporţii diferite, prin recursul la istorie ori la implantul memorialistic, dar îndeosebi prin exploatarea intensivă şi „comentată" a *descrierii cumulative*, ca mod preferat al autorului de a se „înfăţişa" în text şi a-i conferi acea coerenţă artistică în măsură să suplinească, fără nostalgii ori concesii din partea cititorului (lecturile moderne ale cărţii o demonstrează cu prisosinţă), absenţa sau precaritatea aşa-zisului „fir epic" tradiţional. Este vorba, pe de altă parte, de o *formulă-unicat*, în epocă, intuită ca atare începând chiar cu M. Eminescu (care defineşte această „epistolă" – crescută „supt mâinile autorului ei", „într-un volum de observaţii, alusiuni, descrieri, ironii şi pagine de erudiţie" – drept un „mozaic" de „tablouri vii", „îmbrăcate într-o melancolică descripţie") şi continuând, prin ani, cu N. Iorga (încântat de armonia prozastică a întregului, ce i se impune ca „o mare simfonie rurală a unui *Freischütz* românesc", cu Al. Busuioceanu (care descoperă „modele neîntrecute de realizare literară şi de frumuseţe stilistică", chiar în „genul hibrid" ilustrat cu temeritate de operă) ori cu Şt. Bezdechi (în viziunea căruia scrierea este „un caleidoscop artistic", un „pot-pourri" ce-i evocă eruditului clasicist „satira" antică, pomenită şi de **O.** într-un comentariu filologic); pentru ca Pompiliu Constantinescu, într-o mai veche (şi mai puţin cunoscută) intervenţie, consacrată umanismului „erudit şi estetic" autohton (cf. „Vremea", n-rele 352-354 din 1934), să conchidă, la capătul unei strânse argumentaţii, că *Falşul tractat* este, de fapt, „cel dintâi eseu din literatura naţională" şi singurul, cu valoare de exemplu, „din toată literatura română a secolului al XIX-lea", „icoana" unui/unei „belle âme" şi „expresia unui spirit armonios". Acesta pare a fi nucleul în jurul căruia vor evolua, sporind şi diversificând reflecţia critică sau propunând noi coduri de lectură, exegezele următoare ale operei, datorate unor „cititori" precum (spicuind, firesc) Tudor Vianu, G. Călinescu, Perpessicius, Vladimir Streinu, Şerban Cioculescu, D. Păcurariu, Eugen Todoran, Al. Piru, N. Manolescu, I. Negoiţescu, M. Tomuş, Dan Cristea, Gabriela Drăgoi,

Scanned with OKEN Scanner

Doina Curticăpeanu, Smaranda Vultur, Mircea Anghelescu etc. Creație a unui pasionat al bibliotecii, *Falșul tractat* a fost examinat desigur și din perspectiva unor eventuale modele și ecouri livrești, cele mai frecvente fiind în această privință raportările la Lessing, cu al său *Laocoon*, amintit de autorul însuși la începutul capitolului al patrulea. Neconcludentă în sine (cercetarea comparatistă a lui Lessing era subordonată unor idei și țeluri bine determinate), referirea la celebrul eseu „tudesc" se integrează, în ultimă analiză, tehnicii asociative de ansamblu a propriei creații, eventualul model reținând atenția autorului doar cât să-și expună „proiectul de carte" sugerat, ca să se dezică apoi, cu mimată autoironie, și de această „semeață idee", de teamă că o asemenea prea-sistematică „monografie filosofică, istorică, literară și estetică a vânătoriei" ar risca, în cele din urmă, să-l strivească pe cititor, „subt un nemete de erudițiune cinegetico-academică". Mai productivă, sub unghi „sursologic", este o altă trimitere, aparent cu totul incidentală, din chiar primele pagini ale cărții: aceea la Xavier de Maistre, ale cărui *Oeuvres complètes* (Paris, 1858) figurează de altfel și în catalogul autograf al bibliotecii lui **O.** și despre al cărui *Voyage autour de ma chambre* (1795) se poate spune că aparține aceluiași „gen hibrid", din punctul de vedere al rigidei estetici a clasicismului târziu. Divizat, fără vreun plan anume, în 42 de capitole, câte unul pentru fiecare zi petrecută de autor, în 1787, sub interdicția de a-și părăsi camera (osândă curentă pentru duelgii, în regimul cazon), opusculul cu titlu de memorial este și el un „pseudo". O probă „piezișă" de nesupunere, prin care tânărul ofițer al armatei sarde, lăsându-se în voia inspirației și a clipei, asemeni „vânătorului" care-și urmărește vânatul fără să-i pese de anume drumuri și poteci (cum se și specifică la un moment dat), își forțează spiritul și imaginația să-i fie „pavăză" împotriva „plictisului". De unde și caracterul compozit al materialului din care se alcătuiește, oarecum de la sine, cartea, impresia de improvizație poznașă, care putea face și deliciul unui estet ca **O.**, dotat cu ceea ce P. Constantinescu numea „un fel de senzualitate a inteligenței". Ca să nu mai vorbim de acel capitol, tot al doisprezecelea (dar nu și ultimul, ca în *Pseudo-cynegeticos*), alcătuit doar din câteva șiruri de puncte, grupate în jurul unui singur vector semantic: *le tertre*, „colnicul" evocator al unui episod sufletesc ce-l aduce pe falsul călător în situația de a nu-și mai putea continua periplul (simularea impasului e însă în deplin acord cu acel „esprit badin" al contextului). Întâlnirea cu neprevăzutul și textualizarea lui fără preget, acesta pare a fi mecanismul de substituire a epicului, în ficțiune, atât în pseudo-memorialul lui de Maistre, cât și în *Falșul tractat* odobescian. Invocarea, în capitolul al șaptelea al acestuia din urmă, a latinescului „festina lente" își verifică astfel perfect tâlcul. Scuzându-se mereu pentru nepriceperea de a se aduna de pe „cărarea" mult-cotitei sale „colinde" de „vânător-hoinar" și implorându-și cititorul să se mai asigure de câte un „mertic de răbdare", **O.** zăbovește cu voluptate pe „răzoarele literaturei" din răstimpuri și se complace „în răsfățările poeziei și ale frumoaselor arte" ori în balansul propriilor amintiri, conspectează cu probitate (nu fără a face însă uneori și sofisticate comentarii marginale) diverse tratate sau scrieri de imaginație și se lasă ademenit de varii reminiscențe livrești, atent la orice posibilă semnificație cinegetică („când pleacă omul la vânătoare, nu știe de unde-i sare iepurile!"), dar și la orice prilej de a se desfăta pe căi mai lăturalnice (rătăcind bunăoară „cu ochii pe plaiuri încântătoare, iar cu auzul și cu gândul prin fantasticele regiuni ale basmelor vânătorești"). Încât acel *divagationism* pe care încerca să-l teoretizeze Marin Sorescu se dovedește la **O.** o condiție și un mod al celei mai firești manifestări a spiritului. Un aer de (cel puțin aparent) destinsă intelectualitate și de erudiție surâzătoare învăluie proza *Falșului*, în care se oglindește, cum observa Vladimir Streinu, „însăși structura vie, adică arborescentă, a intuiției lui **O.**". Asemeni bisoceanului său, în care întrezărim de altfel mai curând o proiecție nostalgică a propriei formule portretistice, autorul acestei opere „divagaționiste" nu poate să-și reprime „sămânța multă de vorbă", fie și cu riscul, atât de ingenios sugerat în ultimul capitol („cel mai plăcut pentru cititor"), de a-și lăsa și el „basmul" neîncheiat. Dacă ar fi să căutăm o premisă temperamentală acestui spirit vagant, care „bate câmpii cu grație pe simpla firmă verbală a vânătoarei" (cum, plastic, ni-l înfățișează G. Călinescu, în antologicul său

Scanned with OKEN Scanner

portret literar), n-am putea ocoli însă nici referirile la *contemplativul*, ca şi la *nostalgicul* ori chiar *melancolicul* **O.** Imaginaţia de tip simfonic a scriitorului încearcă să-şi afle, prin hăţişurile capodoperei pe care o domină oarecum pe dedesubt, un spaţiu ideal, unde „rapsodul, trubadurul şi psalmistul seminţiei lui Nimrod" să se poată realcătui şi împlini în voie. *Scenele istorice* aparţin cu precădere creatorului ce se vrea scriitor, aşa cum *Istoria arheologiei*, bunăoară, este menită să-l reprezinte pe acelaşi ca om de ştiinţă. În ambele cazuri, „Arcadia" sa (citeşte: tărâm mirific, al vieţii şi bucuriilor inocente) apare, dacă nu parcelată (lucru cu neputinţă, pentru o personalitate de o asemenea anvergură), oricum sărăcită. *Falşul tractat* a putut deveni în schimb sinteza şi concretizarea superioară a înzestrării acestui „creator fără ţâşnire" (G. Călinescu) tocmai pentru că autorul, luat oarecum pe nepregătite de solicitarea prietenului vânător, s-a abandonat pur şi simplu „jeţului" şi visării, precum afinul său de spiţă franceză, începându-şi periplul pseudo-cinegetic fără să-şi delimiteze, cu obişnuita-i rigoare de „academic", nici ţinta finală, nici căile cele mai nimerite de acces. Ţintă care s-a dovedit a fi tocmai simbolica Arcadie, întinsă şi neîngrădită, pe drumurile căreia spiritul erudit-proteic, afectivitatea cu greu reţinută şi fantezia livrescă, digresivă şi locvace a lui **O.** să „zburde" nestingherită, întru dobândirea acelei „pure şi exagerate chiar satisfacţiuni estetice" cu care este creditat scriitorul de către Al. Dima. Nostalgicul *Et in Arcadia ego!*, premergător unanim citatei evocări a Bărăganului de odinioară, ne introduce astfel din cel dintâi capitol într-un climat sufletesc edenic, păstrat ca fundal intermitent până către sfârşit şi readus în prim plan o dată cu apariţia „oacheşului Apolon muntenesc" şi cu depănarea mereu înnodată a basmului său. Pentru ca în finalul, nu întâmplător mistificat, al basmului cu *Fata de piatră* să întâlnim cele mai amare pasaje de confesiune ale celui care, părăsind această Arcadie cândva reală (sau resimţită ca atare), ştie că nu o va mai putea regăsi nicicând aceeaşi. Îl recunoaştem aici pe multă vreme ignoratul *melancolic*, devastat de tristeţi funciare, pe care îl descoperise cândva, la o lectură simpatetică, Eugen Barbu (cf. „Săptămâna", nr. 70, 1972). Autenticitatea şi prospeţimea sentimentului strecurat în asemenea pagini primează, de fapt, când e vorba de evaluat farmecul specific aşa-ziselor descrieri odobesciene de natură. Dincolo de această primă Arcadie, evocată sub orizontul purei reverii şi străbătută de melancolia ireversibilului, parcurgerea *Falşului tractat* ne face să o întrezărim însă numaidecât şi pe o a doua: aceea plăsmuită sub regimul contemplaţiei estetice, al reveriei stârnite de contactul nemijlocit cu opera de artă şi absorbite în texte ce implică nu numai un ochi exersat, ci şi o bogată cultură artistică. **O.** ştie să selecteze detalii revelatoare, să reţină efecte memorabile, să refacă o scenă sau un episod, o atmosferă de epocă sau o stare de spirit. Dar mai presus de toate, şi indiferent dacă situează exact sau doar aproximativ valorile, în raport cu ierarhizările general admise astăzi, el ştie să dizerteze antrenant şi mai ales ştie să se entuziasmeze, în marginea propriilor descoperiri şi impresii, inculcând astfel chiar cititorului de rând ideea că arta, domeniu important şi necesar al vieţii spirituale, este nu numai „oglinda umanităţii în succesiunea eforturilor ei neîntrerupte de autodepăşire, ci şi cheia înţelesurilor unei lumi altfel anarhice şi lipsite de sens" (M. Anghelescu). Arcadia estetului şi eruditului este, altfel spus, aceea a unui receptor sentimental, animat însă şi de fireşti intenţii pedagogice. Meritele sale în domeniul criticii de artă au fost recunoscute de altminteri încă de un specialist ca Al. Busuioceanu (**O.**, constata el, era „cel dintâi scriitor care vorbea cititorului român despre un Albrecht Dürer, un Jean Goujon sau un Rubens, cel dintâi care încerca să explice caracterele esenţiale ale atâtor artişti cu totul ignoraţi la noi"). Ca să nu mai vorbim de aprecierea aproape unanimă (devenită, de fapt, loc comun) de care s-au bucurat descrierile consacrate, în capitolul al patrulea, unor capodopere precum Diana cu Ciuta, Diana de Poitiers şi Vocaţiunea sfântului Hubert, întruchipând „toate cugetările cele mai nobile, cele mai puternice, cele mai graţioase ce instinctul vânătoriei a putut vreodată să insufle unor oameni de geniu". Cele două „Arcadii" ale lui **O.** ne dau astfel revelaţia jocului de umbre şi lumini ale unui suflet complicat şi ale unei conştiinţe ce se iluzionează mereu cu ideea – trădată la nivelul sensibilităţii – că „scrisul trebuie să fie numai o

Scanned with OKEN Scanner

urmare cugetată a gândirii şi a studiului". Observaţia scriitorului cu privire la corul vânătorilor din *Freischütz* i se potriveşte în mare măsură lui însuşi: „Pe sub candida veselie a melodiei zbârnâie un acompaniament surd care poartă mintea în mistice regiuni". A fost atunci oare autorul *Falşului tractat* doar *Un „antiquus"*, cum îl caracteriza în 1907 S. Mehedinţi? Majoritatea lecturilor mai noi ale acestei opere propun interpretări mult mai nuanţate ale clasicismului odobescian, în general, aducând deopotrivă argumente nu doar de bun simţ pentru ceea ce justifică şi tot mai frecventele referiri la modernitatea autorului acestei opere, chiar la propriu „deschise".

EDIŢII: *ΨΕΥΔΟ-ΚΥΝΗΓΕΤΙΚΟΣ. Epistolă scrisă cu gând să fie Precuvântare la cartea Manualul vânătorului*, Bucureşti, 1874; *Basmul feciorului de împărat cel cu noroc la vânat* (fragment, revizuit de autor), Craiova, 1885; *Scrieri literare şi istorice*, III, Bucureşti, 1887 (text cu numeroase adăugiri); *Opere complete*, I, prefaţă de Il. Chendi şi E. Carcalechi, Bucureşti, 1906; ed. a II-a, 1915; ed. a III-a, 1925; ed. a IV-a, 1929; ed. a V-a, 1943; *Mincinoasă carte de vânătorie (Pseudo-kynegetikos)*, Bucureşti, 1908; *Psevdo-chinegheticos (Falsul tratat de vânătoare)*, Bucureşti, B.P.T., nr. 417-418, f.a.; *ΨΕΥΔΟ-ΚΥΝΗΓΕΤΙΚΟΣ. Pseudo-kyneghetikòs*, cu o introducere şi note de Al. Busuioceanu, Craiova, 1932; *ΨΕΥΔΟ-ΚΥΝΗΓΕΤΙΚΟΣ* (*Precuvântare* la cartea *Manualul vânătorului* de C. Cornescu), cu un studiu introductiv, note şi indice de Şt. Bezdechi, Bucureşti, 1934; *Opere literare*, ed. critică de Scarlat Struţeanu, Bucureşti, 1938; *Opere alese*, I, cu un studiu introductiv, note şi glosar de Al. Iordan, Bucureşti, 1941; *Pseudo-kineghetikos – Falş tratat de vânătoare*, ediţie îngrijită şi comentariu introductiv de I. Pillat, Bucureşti, 1941; *Pseudo-kyneghetikos şi Câteva ore la Snagov* (*Scrieri alese*, I), ediţie comentată de N. Mihăescu, Bucureşti, 1943; *Psevdo-kinighetikos. Epistolă scrisă cu gând să fie precuvântare la cartea Manualul vânătorului*, ediţie îngrijită de J. Byck, Bucureşti, 1947; *Scrieri alese*, ed. şi prefaţă de Al. I. Ştefănescu, Bucureşti, 1949; *Opere*, II, ediţie, glosar, bibliografie şi studiu introductiv de T. Vianu, Bucureşti, 1955; *Pseudo-kinighetikos*, cu o prefaţă de Sergiu Milorian, Bucureşti, 1955; *Pseudo-kyneghetikos*, cu o prefaţă a editurii, Bucureşti, 1959; *Scene istorice. Câteva ore la Snagov. Pseudo-cynegeticos*, cu o Prefaţă de Z. Dumitrescu-Buşulenga, Bucureşti, 1961; *Pseudo-kyneghetikos*, cu o prefaţă de D. Păcurariu, Bucureşti, 1964; *Scrieri alese*, II, studiu introductiv de T. Vianu, Bucureşti, 1970; *Pseudo-cynegeticos. Epistolă scrisă cu gând să fie precuvântare la cartea „Manualul vânătorului"*, ediţie de G. Pienescu, Bucureşti, 1971; *Pseudo-cynegeticos. Scene istorice din cronicele româneşti. Câteva ore la Snagov. Articole*, ediţie critică: G. Pienescu, cuvânt înainte: C. Măciucă, Bucureşti, 1972; *Pseudo-cynegeticos*, postfaţă şi bibliografie de Leon Baconsky, Bucureşti, 1974; ed. a II-a, 1979; *Pseudo-cynegeticos*, prefaţă de C. Măciucă, tabel cronologic de Geo Şerban, Bucureşti, 1975; 1990; *Scene istorice. Pseudo-cynegeticos*, prefaţă şi tabel cronologic de C. Cubleşan, Bucureşti, 1984; *Scene istorice din cronicele româneşti. Pseudo-cynegeticos*, repere istorico-literare de Mihai Dascăl, Bucureşti, 1986; *Scrieri alese*, prefaţă de Mircea Anghelescu, Bucureşti, 1995; *Mihnea Vodă cel Rău. Doamna Chiajna. Pseudo-kineghetikos*, ediţie îngrijită, tabel cronologic şi referinţe critice de T. Vârgolici, Bucureşti, 1997; *Pseudokinigetikos*, cu o prezentare de H. Grămescu, Craiova, 1999. Traducere în limba maghiară, de Tátrai Barna, în vol. *Pszeudokünegetikosz és más irások*, Cluj, 1984.

REFERINŢE CRITICE: M. Eminescu, în „Convorbiri literare", nr. 1, 1875 (cf. şi *Opere*, IX, 1980); S. Mehedinţi, în „Convobiri literare", nr. 11, 1907 (cf. şi *Primăvara literară*, 1914); N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane*, I, 1934; ed. nouă, 1986; I. Dobridor, în „Convorbiri literare", nr. 7-9, 1934; P. Constantinescu, în „Vremea", nr-rele 352-354, din 1934 şi 686 din 1943 (cf. şi *Scrieri*, IV, 1970 şi VI, 1972); Al. Dima, *Al. Odobescu*, 1935; T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941, *Problemele metaforei şi alte studii de stilistică*, 1957 şi *Alexandru Odobescu*, 1960 (cf. şi *Opere*, II, 1972 şi V, 1975); G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941 (cf. şi ed. adăugită, 1982); Perpessicius, în „Revista Fundaţiilor Regale", nr. 4, 1942 (cf. şi *Jurnal de lectură*, 1944); V. Streinu, *Clasicii noştri*, I, 1943 şi *Pagini de critică literară*, V, 1977; Ş. Cioculescu, în vol. *Istoria literaturii române moderne*, I, 1944 (ed. a II-a, 1971); Zoe Dumitrescu-Buşulenga, în „Revue roumaine", 2-3, 1953 (cf. şi versiunile în germană şi engleză) şi în „Buletinul Societăţii de Ştiinţe Filologice", 1984; Al. Rosetti, *Despre unele probleme ale limbii literare*, 1955; Al. Piru, text datat 1958, în antologia *Alexandru Odobescu interpretat de...*, 1976; Florica Ionescu, în volumul colectiv *De la Varlaam la Sadoveanu*, 1958; D. Păcurariu, *A. I. Odobescu*, 1966, *Clasicismul românesc*, 1971 şi *Clasicism şi tendinţe clasice în literatura română*, 1979; P. Georgescu, *Polivalenţa necesară*, 1967; I. Rotaru, *Analize literare şi stilistice*, 1967 şi *O istorie a literaturii române*, I, 1971; E. Todoran, în vol. col. *Istoria literaturii române*, II, 1968; M. Sorescu, în „Luceafărul", nr. 31, 1968 (cf. şi *Teoria sferelor de influenţă*, 1969); G. Ivaşcu, *Istoria literaturii române*, I, 1969; N. Manolescu, *Teme*, 1971, *Introducere în opera lui Alexandru Odobescu*, 1976 şi *Istoria critică a literaturii române*, I, 1990; Al. Philippide, *Consideraţii confortabile*, II, 1972; F. Manolescu, în „Convorbiri literare", nr. 6, 1973; H. Zalis, *Scriitori pelerini*, 1973; I. Negoiţescu, în „Argeş", nr. 3, 1973 (cf. şi *Istoria literaturii române*, I, 1991); L. Baconsky, în „Steaua", nr. 5, 1974; M. Tomuş, *Istorie literară şi poezie*, 1974; I. Creţulescu, în „Viaţa românească", nr. 11, 1975; V. Atanasiu, în „România literară", nr. 46, 1975; A. Macovei, în „Cronica", nr. 47,

Scanned with OKEN Scanner

1975; D. Cristea, *Arcadia imaginară*, 1977; G. Drăgoi, în *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, 1979; Doina Curticăpeanu, *Odobescu sau lectura formelor simbolice*, 1982; E. Papu, *Motive literare românești*, 1983; F. Faifer, în „Cronica", nr. 26, 1984; Sultana Craia, *Orizontul rustic în literatura română*, 1985; Smaranda Vultur, *Infinitul mărunt*, 1992.

L. B.

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE OPERE ANALIZATE

M

Magnolii și fum (Vasile Nicolescu, 1929–1990), 9-10
Mai am un singur dor (Mihai Eminescu, 1850–1889), 10-12
Maica Domnului de la Mare (Emanoil Bucuța, 1887–1946), 12-13
Maidanul cu dragoste (George Mihail Zamfirescu, 1898–1939), 13-14
Mai mult ca plânsul (Ion Gheorghe, n. 1935), 14-16
Maitreyi (Mircea Eliade, 1907–1986), 16-20
Malul albastru (Gellu Naum, n. 1915), 20-22
Manasse (Ronetti-Roman, 1847–1908), 22-25
Manechinul lui Igor (Victor Papilian, 1888–1956), 26-27
Manoil (Dimitrie Bolintineanu, 1825?–1872), 27-29
Mara (Ioan Slavici, 1848–1925), 29-32
Maratonul (Cristian Simionescu, n. 1940), 32-33
Marea liniște (George Almosnino, 1936–1994), 34-36
Marea vânătoare (Virgil Gheorghiu, 1903–1977), 36-38
Matca (Marin Sorescu, 1936–1996), 38-39
Matei Iliescu (Radu Petrescu, 1927–1982), 39-42
Meditații, elegii, epistole, satire și fabule (Grigore Alexandrescu, 1814-1885), 42-45
Memorii (Eugen Lovinescu, 1881–1943), 45-49
Memorii 1907–1960 (Mircea Eliade, 1907–1986), 49-51
Memento mori (Panorama deșertăciunilor) (Mihai Eminescu, 1850–1889), 51-54
Meșterul Manole (Lucian Blaga, 1895–1961), 54-55
Micul infern (Mircea Ștefănescu, 1898–1982), 55-56
Mihnea și baba (Dimitrie Bolintineanu, 1825?–1872), 56-57
Mihnea Vodă cel Rău (Alexandru Odobescu, 1834–1895), 57-60
Miorița, 60-62
Mira (Petru Rareș) (Mihai Eminescu, 1850–1889), 62-64
Mirabila sămânță (Lucian Blaga, 1895–1961), 64-65
Miresele (Eugen Barbu, 1924 – 1993), 65-69
Mișcarea de revoluție (Aurel Rău, n. 1930), 69-71
Moara cu noroc (Ioan Slavici, 1848–1925), 71-74
Moara lui Călifar (Gala Galaction, 1879–1961), 74-77
Moartea ceasului (Marin Sorescu, 1936–1996), 77-79
Moartea cotidiană (Ion Pillat, 1891–1945), 79-81
Moartea citește ziarul (Mircea Dinescu, n. 1950), 81-83
Moartea lui Dante Alighieri (Alexandru Macedonski, 1854–1920), 83-84
Moartea lui Fulger (George Coșbuc, 1866–1918), 84-86
Moartea lui Ipu (Titus Popovici, 1930–1994), 86-89
Moartea unui artist (Horia Lovinescu, 1917–1983), 89-90
Momente (I. L. Caragiale, 1850–1912), 90-93
Monastirea Argeșului (Vasile Alecsandri, 1819–1890), 93-95
Monolog în Babilon (Al. Philippide, 1900–1979), 95-97
Moromeții (Marin Preda, 1922–1980), 98-102
Moș Anghel (Panait Istrati, 1884–1935), 102-104
Moș Nichifor Coțcarul (Ion Creangă, 1839–1889), 104-106
Mureșanu (Mihai Eminescu, 1850–1889), 106-109
Mușcata din fereastră (Victor Ion Popa, 1895–1946), 109-110

N

Nastratin Hogea la Isarlîk (Ion Barbu, 1895–1961), 111-113
Năpasta (I. L. Caragiale, 1850–1912), 113-115
Neamul Șoimărești lor (Mihail Sadoveanu, 1880–1961), 115-117

Scanned with OKEN Scanner

Nebănuitele trepte (Lucian Blaga, 1895–1961), 117-118
Nebunul și floarea (Romulus Guga, 1939–1983), 118-122
Necuvintele (Nichita Stănescu, 1933–1983), 122-123
Negru pe alb (Constantin Negruzzi, 1808–1868), 124-125
Nenorocirile unui slujnicar sau Gentilomii de mahala (Nicolae Filimon, 1819–1865), 125-126
Niagara de plumb (Daniela Crăsnaru, n. 1950), 126-128
Nicoară Potcoavă (Mihail Sadoveanu, 1880–1961), 128-132
Niște țărani (Dinu Săraru, n. 1935), 132-136
Noaptea de Sânziene (Mircea Eliade, 1907–1986), 136-139
Noaptea geniului (Dimitrie Stelaru, 1917–1971), 139-143
Noduri și semne (Nichita Stănescu, 1933–1983), 143-146
Nopțile (Alexandru Macedonski, 1854–1920), 146-149
Nopțile de Sânziene (Mihail Sadoveanu, 1880–1961), 149-152
Nostalgia (Mircea Cărtărescu, n.1956), 153-154
Novele (Duiliu Zamfirescu, 1858–1922), 154-156
Novele din popor (Ioan Slavici, 1848–1925), 156-159
Nucul lui Odobac (Emil Gârleanu, 1878–1914), 160-160
Nunta Domniței Ruxanda (Mihail Sadoveanu, 1880–1961), 160-163
Nunta Zamfirei (George Coșbuc, 1866–1918), 163-165
Nuntă în cer (Mircea Eliade, 1907–1986), 165-168
Nunțile necesare (Dumitru Țepeneag, n. 1938), 168-170
Nuvele (I. A. Bassarabescu, 1870–1952), 170-172
Nu sunt ce par a fi... (Ion Minulescu, 1881–1944), 172-176

O

Oameni care au fost (Nicolae Iorga, 1871-1940), 177-181
Obiecte de tăcere (Constantin Abăluță, n. 1938), 181-184
Ocheanul întors (Radu Petrescu, 1927-1982), 184-185
Ochi de urs (Mihail Sadoveanu, 1880–1961), 185-188
Ochii Maicii Domnului (Tudor Arghezi, 1880–1967), 188-190
Ochiul de greier (Ana Blandiana, n. 1942), 191-193
Octombrie, ora opt (Norman Manea, n. 1936), 193-196
Odă (în metru antic) (Mihai Eminescu, 1850–1889), 196-198
Odihnă în țipăt (Cezar Baltag, n. 1939), 198-201
O făclie de paște (I. L. Caragiale, 1850–1912), 201-202
Oglinda fermecată (Dimitrie Anghel, 1872–1914,), 202-206
O milă sălbatică (Adrian Popescu, n. 1947), 206-209
O moarte care nu dovedește nimic (Anton Holban, 1902-1937), 209-212
Omul cu compasul (Ștefan Augustin Doinaș, n. 1922), 212-215
Omul cu mârțoaga (G. Ciprian, 1883–1968), 215-217
Omul de nisip (Mircea Ghițulescu, n. 1945), 217-219
Omul și umbra (Oscar Lemnaru, 1907–1968), 219-220
O noapte furtunoasă (I. L. Caragiale, 1850–1912), 220-222
O noapte pe ruinele Târgoviștei (Ion Heliade Rădulescu, 1802–1872), 222-223
Operele imperfecte (Nichita Stănescu, 1933–1983), 223-225
Ora fantastică (Dimitrie Stelaru, 1917–1971), 225-229
Ora fântânilor (Ion Vinea, 1895–1964), 229-231
Orașul cu un singur locuitor (Matei Vișniec, n. 1956), 231-233
Orbitor. Aripa stângă (Mircea Cărtărescu, n.1956), 233-235
Ordinea cuvintelor (Nichită Stănescu, 1933–1983), 235-237
Orgolii (Augustin Buzura, n.1938), 237-240
Orizonturile mele (Nicolae Iorga, 1871-1940), 240-244
Orologiul (Petre Stoica, n. 1931), 244-246

Scanned with OKEN Scanner

O samă de cuvinte (Ion Neculce, 1672?–1745), 246-248
O scrisoare pierdută (I. L. Caragiale, 1850–1912), 248-250
Ospățul de aur (Ștefan Roll, 1904–1974), 250-252
Ostașii noștri (Vasile Alecsandri, 1819–1890), 252-254
Ostinato (Paul Goma, n. 1935), 254-257
Oul dogmatic (Ion Barbu, 1895–1961), 257-259

P

Pagini bizare (Demetrescu-Buzău, Dem. (Urmuz), 1883–1923), 260-263
Pajere (I. L. Caragiale, 1850–1912), 263-265
Paradis în destrămare (Lucian Blaga, 1895–1961), 265-268
Paradisul statistic (Ion Călugăru, 1902–1956), 268-270
Paradisul suspinelor (Ion Vinea, 1895–1964), 270-273
Parodii originale (G. Topîrceanu, 1886–1937), 273-275
Parțial color (Sorin Preda, n. 1951), 275-277
Pasărea și umbra (Sorin Titel, 1935–1985), 277-279
Pasaj de pietoni (Dorin Tudoran, n. 1945), 279-280
Pasteluri (Vasile Alecsandri, 1819–1890), 280-282
Patima roșie (Mihail Sorbul, 1885–1967), 282-284
Patimile (Mircea Ciobanu, 1940–1999), 284-287
Patimile după Bacovia (Ovidiu Genaru, n. 1934), 287-290
Patmos și alte șase poeme (Ilarie Voronca, 1903–1946), 290-291
Patriarhale (Șt. O. Iosif, 1875–1913), 291-294
Patriarhale și exotice (Tudor George, 1926–1992), 294-297
Patul lui Procust (Camil Petrescu, 1894–1957), 297-300
Paznic de far (Geo Bogza, 1908–1993), 300-302
Păcatele tinereților (Constantin Negruzzi, 1808–1868), 302-304
Pădureanca (Ioan Slavici, 1848–1925), 304-307
Pădurea nebună (Zaharia Stancu, 1902–1974), 307-309
Pădurea spânzuraților (Liviu Rebreanu, 1885–1944), 309-313
Păianjenul în rană (Matei Vișniec, n. 1956), 313-315
Pârgă (Vasile Voiculescu, 1884–1963), 315-316
Pe Argeș în sus (Ion Pillat, 1891–1945), 316-318
Pe drumuri de munte (Calistrat Hogaș, 1848–1914), 318-322
Pensiunea doamnei Pipersberg (Horia Bonciu, 1893–1950), 322-324
Peregrinul Transilvan (Ion Codru Drăgușanu, 1818–1884), 324-327
Persoana de după–amiază (Aurel Pantea, n. 1952), 327-329
Peste zona interzisă (Ileana Mălăncioiu, n. 1940), 329-331
Petru sau petele din soare (Vlad Zografi, n. 1960), 331-333
Piața cerului (Nora Iuga, n. 1933), 333-334
Piramida împădurită (Ion Mircea, n. 1947), 334-337
Piramidele frigului (Radu Boureanu, 1906–1996), 337-338
Pisicile din Torcello (Adrian Popescu, n. 1947), 338-339
Piticul din grădina de vară (D. R. Popescu, n. 1935), 339-341
Plantații (Constant Tonegaru, 1919–1952), 341-343
Plecarea Vlașinilor (Ioana Postelnicu, n. 1910), 343-346
Plicul negru (Norman Manea, n. 1936), 346-350
Plumb (George Bacovia, 1881–1957), 350-352
Poarta neagră (Tudor Arghezi, 1880–1967), 352-353
Podul de vamă (Ion Horea, 1919–1952), 354-355
Poeme (Emil Giurgiuca, 1906–1992), 355-358
Poeme (Mircea Ivănescu, n. 1931), 358-360
Poeme (Marin Sorescu, 1936–1996), 361-363
Poeme cu îngeri (Vasile Voiculescu, 1884–1963), 363-365
Poeme de amor (Mircea Cărtărescu, n.1956), 365-367
Poeme într-un vers (Ion Pillat, 1891–1945), 367-370

Scanned with OKEN Scanner

Poemele luminii (Lucian Blaga, 1895–1961), 370-372
Poeme nerușinate (Marta Petreu, n. 1955), 372-373
Poemul invectivă (Geo Bogza, 1908–1993), 373-375
Poesii (Mihai Eminescu, 1850–1889), 375-378
Poezii (Panait Cerna, 1881–1913), 378-379
Poezii (Octavian Goga, 1881–1938), 380-381
Poezii alese (Duiliu Zamfirescu, 1858–1922), 381-384
Poezii antipoetice (George Magheru, 1892–1952), 384-386
Poezii de D. Bolintineanu atât cunoscute cât și inedite (Dimitrie Bolintineanu, 1825?–1872), 386-389
Poezii. Impresii și senzații moderne (Emil Isac, 1886–1954), 389-391
Poezii poporale ale românilor (Vasile Alecsandri, 1819–1890), 391-392
Poezii populare române (G. Dem. Teodorescu, 1849–1900), 392-394
Pont des Arts (Dumitru Țepeneag, n. 1938), 394-397
Popa Tanda (Ioan Slavici, 1848–1925), 397-400
Portretul din Fayum (Maria Banuș, n. 1914), 400-401
Povestea lui Harap-Alb (Ion Creangă, 1839–1889), 401-403
Poveștile de la Bradu-Strâmb (Mihail Sadoveanu, 1880–1961), 403-405
Poziția aștrilor (Dan Laurențiu, 1937–1998), 405-406
Primele iubiri (Nicolae Labiș, 1935–1956), 406-408
Primele poeme (Tristan Tzara, 1896–1973), 408-410
Principele (Eugen Barbu, 1924–1993), 411-415
Prins (Petru Popescu, n. 1944), 415-417
Prințul Ghica (Dana Dumitriu, 1943–1987), 417-419
Priveliști (B. Fundoianu, 1898–1944), 419-422
Proiecte de trecut (Ana Blandiana, n. 1942), 422-425
Proștii sub clar de lună (Teodor Mazilu, 1930–1980), 425-427
Proverbele românilor (Iuliu A. Zanne, 1855–1924), 427-428
Provincia cărturarului (Vasile Igna, n. 1944), 428-429
Psalmi (Tudor Arghezi, 1880–1967), 429-431
Pseudo-cynegeticos (Al. I. Odobescu, 1834–1895), 431-436

Scanned with OKEN Scanner

LISTA ARTICOLELOR PE AUTORI

GEORGETA ANTONESCU
- Manoil
- Meditații, elegii, epistole, satire și fabule
- Nenorocirile unui slujnicar
- O noapte pe ruinele Târgoviștei
- Pasteluri
- Păcatele tinerețelor
- Peregrinul transilvan
- Poezii de D. Bolintineanu

LEON BACONSKY
- Manasse
- Nebunul și floarea
- Noaptea geniului
- Nuntă în cer
- Ora fantastică
- Poeme
- Pseudo-cynegeticos

ȘTEFAN BORBELY
- Memorii 1907–1960
- Nostalgia
- Omul cu compasul
- Omul de nisip
- Orbitor. Aripa stângă
- Pasaj de pietoni
- Pisicile din Torcello
- Poeme nerușinate
- Prins

IOANA BOT
- Poesii
- Poziția aștrilor

NICOLAE BOT
- Monastirea Argeșului

CORIN BRAGA
- Octombrie, ora opt
- Operele imperfecte
- Pagini bizare
- Plicul negru

CORNEL CĂPUȘAN
- Necuvintele

SANDA CORDOȘ
- Matei Iliescu
- Ostinato
- Parțial color
- Prințul Ghica

DOINA CURTICĂPEANU
- Maidanul cu dragoste
- Moartea lui Dante Alighieri
- Monolog în Babilon
- Mușcata din fereastră
- Ochi de urs
- Patimile
- Pădurea nebună

SERGIU PAVEL DAN
- Manechinul lui Igor
- Mirabila sămânță
- Neamul Șoimărești lor
- Nucul lui Odobac
- Nunta Domniței Ruxanda
- Omul și umbra
- Poveștile de la Bradu
- Strâmb

VASILE FANACHE
- Năpasta
- O făclie de Paște
- O noapte furtunoasă
- O scrisoare pierdută
- Pe Argeș în sus
- Plumb
- Poezii

SARA IERCOȘAN
- Mara
- Moara cu noroc
- Novele
- Novele din popor

Scanned with OKEN Scanner

Nunta Zamfirei
Ostașii noștri
Pădureanca
Poarta neagră
Poezii
Poezii alese
Popa Tanda

LAURA LAZĂR–ZĂVĂLEANU
Moș Nichifor Coțcarul
Paradisul statistic
Paradisul suspinelor
Proiecte de trecut

MIRCEA MUTHU
Maica Domnului de la Mare
Nastratin Hogea la Isarlîk
Ora fântânilor
Oul dogmatic
Pajere
Poeme într-un vers
Poezii antipoetice

LAURA PAVEL
Matca
Patima roșie
Păianjenul în rană
Petru sau petele din soare
Piticul din grădina de vară
Proștii sub clar de lună

GHEORGHE PERIAN
Nu sunt ce par a fi...
Oglinda fermecată
Orașul cu un singur locuitor
Ordinea cuvintelor
Parodii originale
Patriarhale
Persoana de după–amiază
Poeme
Poeme de amor

IOANA EM. PETRESCU
Mira
Nopțile
Odă (în metru antic)

LIVIU PETRESCU
Meșterul Manole
Moartea unui artist

HORIA POENAR
Maratonul
Moartea ceasului
Ocheanul întors
Pasărea și umbra
Pârgă
Primele iubiri

DUMITRU POP
Mihnea și baba
Miorița

ION POP
Magnolii și fum
Mai mult ca plânsul
Malul albastru
Marea liniște
Mișcarea de revoluție
Moartea citește ziarul
Nebănuitele trepte
Niagara de plumb
Noduri și semne
Nunțile necesare
Obiecte de tăcere
Ochiul de greier
Odihnă în țipăt
O milă sălbatică
Orologiul
Ospățul de aur
Paradis în destrămare
Pașii profetului
Patimile după Bacovia
Patmos
Piramida împădurită
Plantații
Podul de vamă
Poeme
Poeme cu îngeri
Poemele luminii
Poemul invectivă
Portretul din Fayum
Primele poeme

Scanned with OKEN Scanner

Privelişti

NORA REBREANU SAVA
Povestea lui Harap–Alb

CORNEL ROBU
Moromeții
Nuvele

LIONEL DECEBAL ROȘCA
Maitreyi
Memorii
Miresele
Moartea lui Ipu
Nicoară Potcoavă
Niște țărani
Nopțile de Sânziene
Orizonturile mele
Patul lui Procust
Pe drumuri de munte
Plecarea Vlașinilor
Princepele

OCTAVIAN ŞCHIAU
Mihnea Vodă cel Rău
O samă de cuvinte

ION ŞEULEANU
Negru pe alb
Poezii poporale ale românilor
Poezii populare române
Proverbele românilor

CĂLIN TEUTIŞAN
Marea vânătoare
Moş Anghel

Ochii Maicii Domnului
O moarte care nu dovedește nimic
Orgolii
Patriarhale și exotice
Paznic de far
Pădurea spânzuraților
Pensiunea doamnei Pipersberg
Provincia cărturarului

SILVIA TOMUŞ
Moara lui Călifar
Moartea cotidiană
Psalmi

MIHAELA URSA
Peste zona interzisă
Piața cerului
Piramidele frigului

ION VARTIC
Momente
Noaptea de Sânziene
Omul cu mârțoaga
Pont des Arts

VASILE VOIA
Mai am un singur dor
Memento mori
Micul infern
Moartea lui Fulger
Mureșanu
Poezii. Impresii și senzații moderne

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Cuvânt înainte 5

Dicționar analitic de opere literare românești 9

Indice de opere analizate 437

Lista articolelor pe autori 441

Indice general 444